arta

revistă de arte vizuale

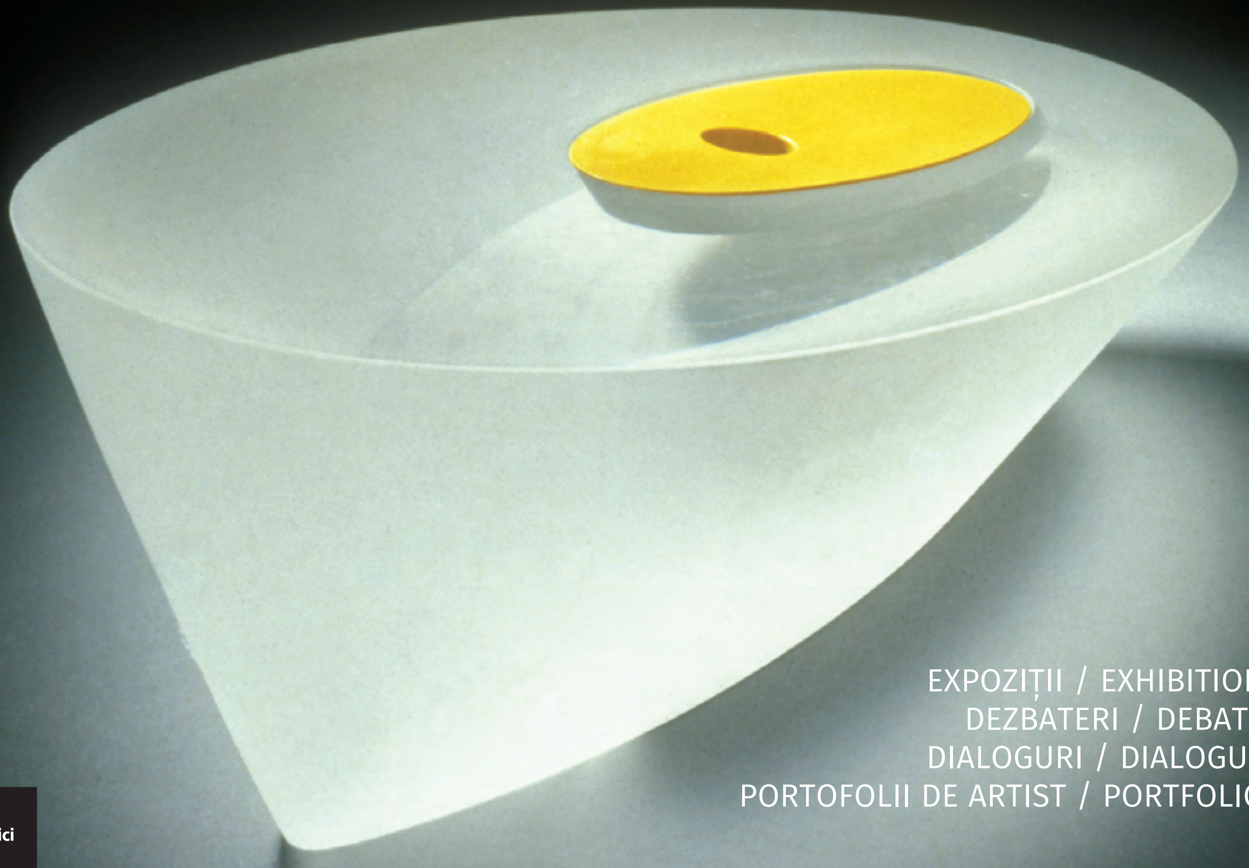
nr. 16-17 / 2015

ARTA STICLEI

GLASS ART

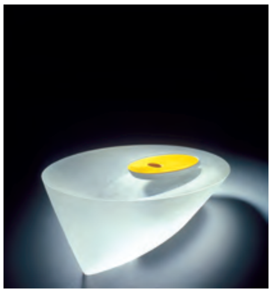
BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA

VENICE ART BIENNALE 2015



EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
DEZBATERI / DEBATES
DIALOGURI / DIALOGUES
PORTOFOLII DE ARTIST / PORTFOLIOS

Uniunea Artiștilor Plastici din România



Tessa Clegg, Orbit II, 2005, cast glass. Copyright Clara Scremini Gallery, Paris

arta 16-17/2015, anul VI
Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: PETRU LUCACI, președinte UAP
Redactor-șef / Editor-in-chief: MAGDA CÂRNECI
Secretar general de redacție / Editor: IGOR MOCANU
Corectură / Proofreading: RUXANDRA MIHĂILĂ
Editor online / Online Editor: Cristina Bogdan
Concept grafic & Design / Graphic concept & design: CORINA GABRIELA DUMA
Procesare imagini / Image processing: MARINA OPREA
DTP & Producție / DTP & Production: CORINA GABRIELA DUMA

COLEGIUL CONSULTATIV/ ADVISORY BOARD
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Berlin), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Collective Actions, Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam)

COLABORATORI / COLLABORATORS
Irinel Anghel, Corina L. Apostol, Horea Avram, Coriolan Babeți, László Beke, Adrian Bojenoiu, Amy Bryzgel, Domenico de Chirico, Vlad Comșa, Katarzyna Cytlak, Liviana Dan, Ruxandra Demetrescu, Sandra Demetrescu, Corina Gabriela Duma, Simona Dumitriu, Eleonora Farina, Cătălin Gheorghe, Daria Ghiu, Tomáš Glanc, Ioana Gruiță-Savu, Adrian Guță, h.arta, Sabine Hängsen, Nathalie Hoyos, Valentina Iancu, Sorina Jecza, Iréne Kányádi, Klara Kemp-Welch, Kata Krasznahorkai, Cătălin Lazurca, Edith Lázár, Yuri Leiderman, Timea Andrea Lelik, Nastasia Louveau, Petru Lucaci, Ioana Mandeal, Cristian Marinescu, Henry Mavrodin, Charles Merewether, Catherine Millet, Andrej Mirčev, Igor Mocanu, Ada Muntean, Gabriela Nicolescu, Ramona Novicov, Marina Oprea, Maria Orosan-Telea, Denise Parizek, Cosmin Paulescu, Dan Perjovschi, Ileana Pintilie, Lucia Popa, Iulia Popovici, Marilena Preda Sânc, Magda Radu, Sylvia Sasse, Rainald Schumacher, Moni Stănilă, Miklós Szilárd, Ovidiu Șandor, Robert Șerban, Bogdan Teodorescu, Ioan Vultur

TRADUCĂTORI / TRANSLATORS
Raluca Ciortan, Roxana Dascălu, Bogdan Ghiu, Róbert, Lukács, Igor Mocanu, Sam Onn, Marina Oprea

CREDITE FOTOGRAFICE / PHOTO CREDITS
A. Rodchenko & W. Stepanova Archive, Luca Achim, ADAGP Paris, Dan Alban, Sergiu Aursulesei, Andrea Avezzù, Evelyne Axell, Isabella Balena, Dasă Bartekova, Horea Băcilă, M. Bertola, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Biennale di Venezia, Bildrecht, Șerban Bonciocat, Bridgeman Images, Brooklyn Art Museum, Cornel Brudașcu, François Calmon, Margareta Catrinu, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne, Alessandra Chemollo, Colecția Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, Collection of Philippe Axell, DACS, DACS London, Monica Damian Eyrignoux, Cătălin, Davidescu, Vioara Dinu, Corina Gabriela Duma, Charles Duprat, Eliades, Estate of Paul Neagu, Esterhazy Contemporary - East European Collection, Experimental Project, Szabolcs Feleky, Fonds Michel Leiris, Gabor Hunya Collection, Galeria Calina, Galerie Clara Scremini, Galerie Thaddaeus Ropac, Alexandru Ghilduș, Mihnea Ghilduș, Miron Ghiu, Gladstone Gallery, Ioana Gruiță Savu, Gleb Haski, Gabriel Kelemen, Robert Kahn-Sriber, Gheorghe Iacob, Radu Igazsag, Remus Andrei Ion, Cameron Jamie, Frederic Jaulmes, Gabriel Kelemen, KOW, Laing Art Gallery, Laura Lamiel, Laszlo Gero Collection, Leeds Art Gallery, Leeds Museums and Galleries, Legs Michel Leiris, Linea Collection, Paul Louis, Maeght, Man Ray Trust, Gabriela Mateescu, Georges Meguerditchian, Iulian Mereuță, Dan Mihălțianu, MNAM-CCI, Fernand Moch, Sergio Morariu, Alexandra Mureșan, Ioan Aurel Mureșan, Munch Museum, Musée d'Orsay, Musées de la Ville de Strasbourg, Museum Kunst Palast, Gal Nadir, NANZUKA, Matei Negreanu, Newcastle-upon-Tyne, Marcello Nitsche, Otobong Nkanga, Noima, Megumi Okuda, Bogdan Panait, Tudor Păsat, Pinacoteca do Estado de Sao Paolo, Vasile Pleșa, Ioan Augustin Pop, Radu Pop, Mihai Andrei Popa, Lucia Popa, Ioan Popdan, Anamaria Pravicencu, Primavera Gallery (Henry Rotschild), Manuel Reinartz, RMN-Grand Palais, Roger Wright Collection, Royal Academy of Arts, Adam Rzepka, Sadie Coles, Sara Sagui, Rui Sasaki, Decebal Scriba, Shchusev State Museum of Architecture, Wolfgang Selbach, Somloi - Spengler Collection, Sorin Scurtulescu, Speyer Family Collection, C. Matthew Szösz, Hito Steyerl, Successió Miró, Florin Ștefan, Teofil Știop, Keiichi Tanaami, Tate London, The Art Museum of Cluj, The Guardian, The Museum of Visual Arts Galați, Titu Toncian, Dragoș Trăistaru, Tretyakov State Gallery, Mihai Țopescu, Romana Țopescu, Van Gogh Museum, Irina Vesa, Victoria & Albert Museum, Vincent Van Gogh Foundation, Simone Vumbaca, Franz Wassermann, Wilfried Wessling, TJ Wilcox, Michel Wirth, White Cube, He Xiangyu, Jana Zelibska, Maksim Zmeev

Coperta IV: Cristina Iliescu Călineşti, *Pisica*, 1998, sticlă optică şlefuită, 30 x 11 x 5 cm

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor /
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors
Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

CORESPONDENȚĂ / POSTAL ADDRESS: Revista ARTA
str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București
redactie@revistaarta.ro | www.revistaarta.ro

DISTRIBUȚIE / DISTRIBUTION:
Uniunea Artiștilor Plastici din România
str. Băiculești 29, sector 1, București
www.uap.ro
S.C. Manpres Distribution S.R.L.
Piața Presei Libere, nr. 1, Corp C, parter, cam 11, sector 1, București
4021 312 48 01, 4021 314 63 39
abonamente@manpres.ro | office@manpres.ro
Plata cu cardul pe: www.manpres.ro
ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii /
Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture

Editorial

Text de / Text by MAGDA CÂRNECI

Arta sticlei

După dosarul dedicat ceramicii contemporane în nr.13 al revistei ARTA, este normal, ba chiar necesar, să dedicăm dosarul principal al actualului număr dublu 16-17, unei alte arte a focului, sticla. Aflată și ea într-un proces rapid de emancipare de sub eticheta de artă aplicată, artă strict „decorativă", arta sticlei se îndreaptă spectaculos spre diversele ei ipostaze majore , arătându-și valențele conceptuale și expresive în domeniul sculpturalului, monumentalului, instalației, sau ambientalului de mari dimensiuni. În diversele ei tehnici, din ce în ce mai sofisticate - sticlă suflată şi modelată la cald, sticlă produsă prin fuziune şi coacere, cistal optic etc - arta actuală a sticlei adaugă noi parametri, experimentali și științifici, tradiționalei ei expresivități legate de lumină, transparență și imprevizibilitate. Dosarul actual, coordonat de Aurelia Mocanu, realizează o radiografie simptomatică prin starea actuală a acestei arte dificile și delicate, interogând artiști sticlari români cunoscuți, din țară și din străinătate, și luând pulsul internațional al domeniului printr-o serie de texte teoretice mai generale.

Bienala de la Veneția

Al doilea dosar al numărului 16-17, coordonat de Daria Ghiu, își propune o trecere în revistă a recent încheiatei Bienale de arte vizuale de la Veneția. Aflată la a 56-a ediție, Bienala de anul acesta e discutată în paginile noastre de curatori, galeriști și comentatori români și străini cunoscuți, precum Mihai Pop, Edit Andras, Diana Ursan, Eleonora Farina, Gabor Andrasi și alții. Sunt comentate în primul rând cele două participări românești la Bienală: Darwin's Room, de pictorul Adrian Ghenie, de la Pavilionul României, curatoriată de Mihai Pop - și expoziția de grup de la Noua Galeriei a Institutului Român pentru Cultură şi Cercetare Umanistică (ICR) din Palazzo Correr, *Inventând adevărul. Despre realitate și ficțiune*, curatoriată de Diana Marincu, și care i-a propus pe artiștii Michele Bressan, Carmen Dobre-Hametner, Alex Mirutziu, Lea Rasovszky, Ștefan Sava, Larisa Sitar. Concluzia interviurilor și comentariilor e încurajatoare: existența a două variante de expunere, a două proiecte „naționale", creează posibilitatea unei (re)prezentări duale, cu o perspectivă extinsă și mai nuanțată asupra a ceea ce poate însemna arta contemporană românească „care contează" internațional.

Art Glass

Following the dossier dedicated to contemporary ceramics in the issue no.13 of ARTA, it became obvious, even necessary to us o propose a dossier dedicated to contemporary art glass in this double issue 16-17 of our magazine. Bearing a vertiginous process of emancipation from the strict domain of an applied, „decorative" occupation, art glass is heading nowadays in a spectacular manner towards major approaches, proving its conceptual and expressive capacities in such areas as the sculptural, the monumental, ambient, installation. Through its diverse techniques, more and more sophisticated – blown glass, modeled at warmth, glass produced through fusion and baking, optical crystal etc – today's art glass is adding new experimental and scientific parameters to its traditional expressivity related to light, transparency, and unpredictability. Coordinated by art critic Aurelia Mocanu, the dossier we are proposing in this issue is offering a symptomatic radiography through the present-day state of this difficult and fragile art, by questioning well-known glass artists, from Romania and abroad, and by trying to take the pulse of the domain's international state through a series of theoretical, more general texts.

The Venice Biennale 2015

The second dossier of this issue, aiming at reviewing the recently closed Venice Biennial of visual arts, is coordinated by art critic Daria Ghiu. The 56th edition of Venice Biennale is discussed in our pages by curators, gallerists, and art commentators, from Romania and abroad, such as Mihai Pop, Edit Andras, Diana Ursan, Eleonora Farina, Gabor Andrasi a.o. The accent is set on the two Romanian participations in this edition: Darwin's Room, by Adrian Ghenie, curator Mihai Pop, at the Romanian Pavilion – and *Inventing the Truth. On Reality and Fiction*, a group exhibition curated by Diana Marincu at the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research in Venice. This second exhibition showed young artists such as Michele Bressan, Carmen Dobre-Hametner, Alex Mirutziu, Lea Rasovszky, Ștefan Sava, and Larisa Sitar. The conclusion of the analyses and comments are encouraging: the existence of two „national" projects create the possibility of a dual presentation, which offers a expanded and more nuanced perspective on what contemporary Romanian art „which counts internationally" means.

sumar / contents

■ ENGLISH VERSION □ ENGLISH SUMMARIES

Editorial ■
MAGDA CÂRNECI 1

Glass Art
DOSAR COORDONAT DE AURELIA MOCANU

Vitra, 1200º C ■
AURELIA MOCANU 7

De ce iubim siliciul?
Anchetă de AURELIA MOCANU 8

La gura cuptorului
Convorbire la catedra de Artă
a Sticlei (Bucureşti) consemnată
de AURELIA MOCANU 19

Debut înstelat
AURELIA MOCANU 20

Dublă reflecţie
Dialog între IOANA STELEA (Bucureşti)
şi ALEXANDRA MUREŞAN (Cluj) 34

Vizibil şi imprevizibil în limbajul plastic al
sticlei contemporane
ALEXANDRA MUREŞAN 37

International Glass Symposium „Novy Bor”
CĂTĂLIN DAVIDESCU 39

Siliciu, sode şi opal
CĂTĂLIN GHEORGHE HRIMIUC 40

A patra dimensiune
ALEXANDRU GHILDUŞ 44

Profesionism dincolo de mode:
Galeria Scremini
CLARA SCREMINI 45

Artişti, artă şi sticlă. O privire din perspectiva Premiului Memorial „Jutta Cuny-Franz”
DEDO VON KERSSENBROCK-KROSIGK . . 46

Cristina Iliescu. Taine
DOINA MÂNDRU . . . . 50 R

Altoi bun: Adriana Popescu Păsat
AURELIA MOCANU 52

A treia dimensiune şi dincolo de ea.
Note de atelier februarie – martie 2006
Dialog cu GHEORGHE (DODI) AURSULESEI
de RAMONA NOVICOV 54

Noimele sacrificiului. Perspective de agregare în viziunea lui Mihai Ţopescu □
CĂTĂLIN DAVIDESCU 56

Dosare de artist / Portofolios

VALERIU ŞCHIAU. DIMENSIUNILE TRAUMEI □
OLIVIA NIŢIŞ 60

FLORIN CIUBOTARU. NOTE 65

MIHAI ZGONDOIU. ZBORUL. 20 70

Expoziţii în România / Exhibitions in Romania

Bienala Internaţională de Ceramică
de la Cluj 2015 □
CORNEL AILINCĂI 76

Pisica postmodernă devorează ceramica decorativă
IOANA GRUIŢĂ SAVU 79

Omul împotriva vieţii □
IGOR MOCANU 82

Muzexpo
MIRON GHIU 86

Art on Display. Trei evenimente
cu artă în vitrină □
SIMONA VILĂU 88

Dialog portretistic □
DOINA MÂNDRU 90

Aurel Vlad. Martor tăcut – sculptură □
în pământuri arse
MĂLINA IONESCU 92

Reflexii în timp la cuhnia brâncovenească
MĂDĂLINA MIREA 94

Memoria imaginii □
MARIA ZINTZ 95

Călătoria 60 la Mogoşoaia
ADRIAN GUŢĂ 98

Timişoara 2015. Festivalul de Street Art □
CORINA NANI 100

Decebal Scriba: Inside /
Outside House Party □
IGOR MOCANU 102

Niciodată singur. O lectură alternativă □
IRIS ORDEAN 106

Elana Katz. Body of Work □
OLIVIA NIŢIŞ 108

Sonic Trans-Fusions □
MIRON GHIU 110

Educaţia între ziduri moderniste □
CRISTINA BOGDAN 112

Stop defrişărilor ilegale! □
RALUCA BĂLOIU 115

1001 fragmente şi tot atâtea poveşti □
IOANA GRUIŢĂ SAVU 118

Gabriel Kelemen la Palatul Baroc □
MĂLINA IONESCU 120

Bienala de Artă de la Veneţia / Venice Art Biennale

DOSAR COORDONAT DE DARIA GHIU

Un morman de ruine, starea lucrurilor
GÁBOR ANDRÁSI 123

Un Marx modernizat
EDIT ANDRÁS 126

Cum susţine o bienală de artă „marxistă” privilegiile capitaliste
LUCIA POPA 128

Hito Steyerl. Soarele este fabrica noastră
ELEONORA FARINA 131

Inventând adevărul: „cealaltă” reprezentare a României la Bienala de la Veneţia
DIANA URSAN 134

Expoziţii internaţionale / Exhibitions Abroad

Agonie şi extaz ori Savage Beauty
ADA MUNTEAN 140

Firul roşu al contactului inter-generaţional. Galeriile româneşti la Vienna Contemporary
DENISE PARIZEK 142

Artistul, noul privilegiat al justiţiei. Studiu de caz: Anish Kapoor la Versailles
LUCIA POPA 144

Munch : Van Gogh
TIMEA ANDREA LELIK 146

Dragoste în timpul Revoluţiei. Cupluri de artişti din avangarda rusă
STEFANIE PROKSCH-WEILGUNI 148

The EY Exhibition: The World Goes Pop
TIMEA ANDREA LELIK 150

One Step Beyond
DENISE PARIZEK 153

Peste drum de Brâncuşi
CĂLIN STEGEREAN 154

Despre coerenţa contradicţiei. Privirea lui Ralph Rugoff
PETRA VLAD 157

Picnic cu Bacon
DENISE PARIZEK 162

Sculpturi palpabile. Paul Neagu la Leeds
ILEANA PINTILIE 164

Interviu / Interview

Tristan Tzara. Omul aproximativ
ESTELLE PIETRZYK în dialog cu ANA-MARIA GÎRLEANU-GHUICHARD 168

In memoriam: Iulian Mereuţă (1943-2015)

Prison for 1. Câteva observaţii
Text inedit de IULIAN MEREUŢĂ † 176

Iulian Mereuţă. Imaginar disecat
ANCA ARGHIR 179

Partea şi întregul (fragment) pentru Iulian Mereuţă
SANDALĂ AGALIDES 182

Dezbateri / Debates

A colecţiona artă contemporană în Europa de Est
GÁBOR ÉBLI 184

Funcţiile ilustraţiei
IGOR MOCANU 196

Pot mai bine. Despre nemulţumirea cre-atoare
GUSTAV WEISS 200

Info Art Publishing

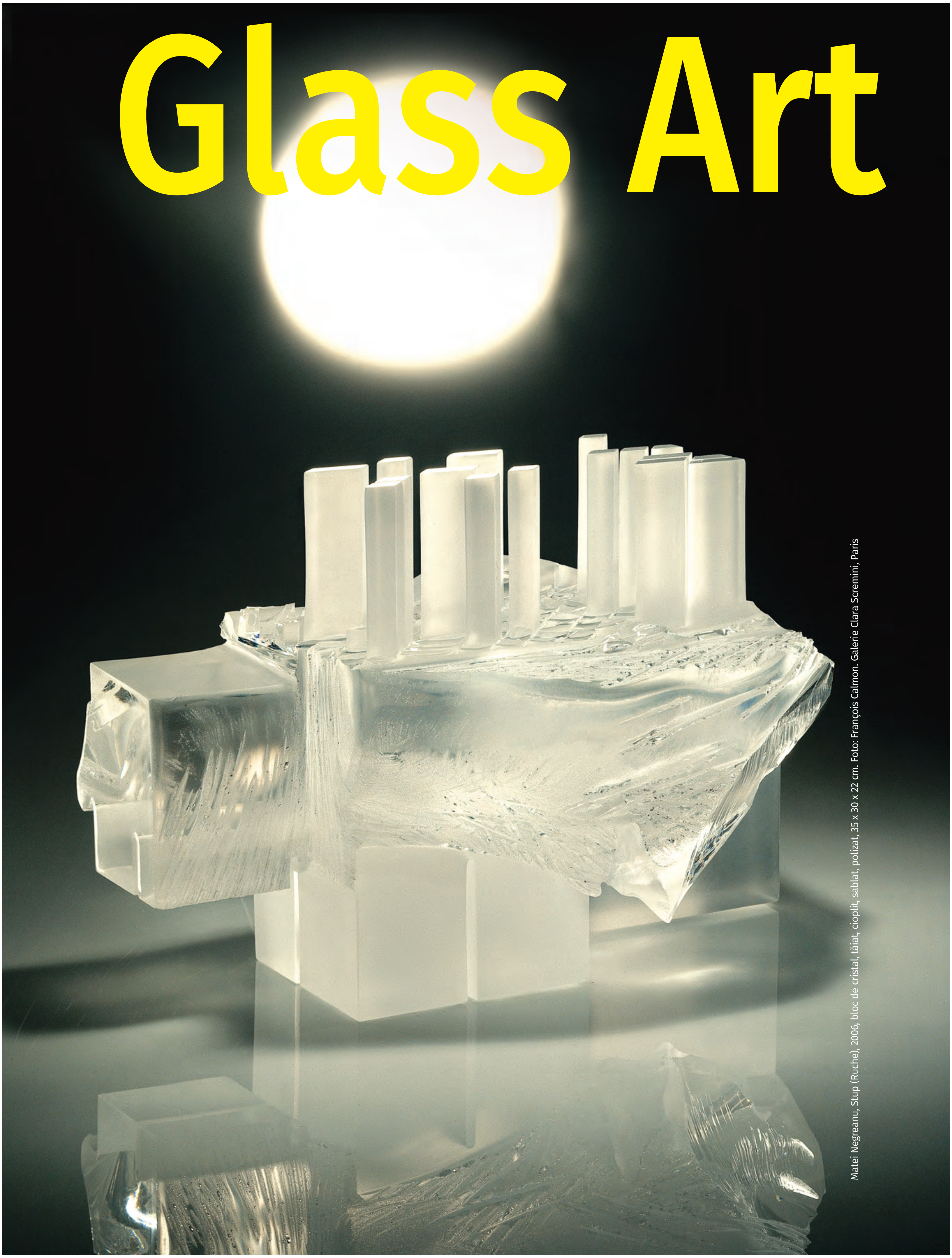
Frieze d/e.
IGOR MOCANU 204

Despre „Închipuirile” lui Lucian Butucariu
CRISTIAN MARINESCU 205

Info Art 209

Colaboratori / Contributors 222

Glass Art



Matei Negreanu, Stup (Ruche), 2006, bloc de cristal, tăiat, cioplit, sablat, polizat, 35 x 30 x 22 cm. Foto: François Calmon. Galerie Clara Scremini, Paris

VITRA, 1200°C

Text de / Text by
AURELIA MOCANU

Artă deplină a focului, siliciul plasmatic are o devenire de Pheonix, încă din negura arhaică a utilitarului său de lux. Se reformulează viu-metamorfic şi la parametrii majori ai vizualului de azi. Se declină cu decizie „neo-post” în sculptural, ambient-luminiscent, instalaţionism, mixaj-obiectual şi irumpe pe palierul figurativului. În modernitatea târzie, calităţile estetice ale pastei oprite din incandescenţă pot fi interogate şi prin retorsiune. Pot fi contrariate, dejucate şi conjugate cu toate mixturile alcătuirilor plastice din vizualul contemporan. Subdiviziunile tehnologice ale creaţiei în sticlă se distribuie, generic, în: sticlă suflată şi modelată la cald, cristal optic (şi raportul lor particular pentru colorarea în masă), familia recentă de forme produse prin fuziune şi coacere (mai economică dar şi mai imprevizibilă formal); apoi expresivităţile sticlei prin gravare şi exploatarea parametrului lumină-transparenţă. Declarată (şi pe plan internaţional) ca una dintre cele mai costisitoare producţii artistice profesioniste, am cartografiat, în momentul actual românesc, în primul rând o pasiune creatoare profundă, plină de seducţii tehnologice: *Art Glass*-ul. Faţă de contextul românesc trecut, sprijinit pe industria sticlei de dinainte de 1989, condiţiile creaţiei în ultimele două decenii sunt cu totul privative. Ancheta despre tendinţele domeniului pe arena mare şi în arealul naţional a relevat, în primul rând, momente de confesiune demne de o poetică a focului, cadenţată de un Bachelard. Realizările semnalate în paginile ce urmează ţin deopotrivă de o vocaţie profundă şi de o inevitabilă ingeniozitate tehnologică adaptativă.
Sticlarii sunt tăcuţi, pricepuţi, inspiraţi şi misterioşi. Lucrează la incandescenţă, la propriu şi la figurat. Căci la gura cuptorului magmatic trebuie să intuieşti tocmai clipa privilegiată când îngheţi forma. Trebuie să ai o altfel de incandescenţă în decizie şi atunci când ataci, sculptural, cristalul. Supui frumuseţea intrinsecă a sticlei, cea care are seducţia materică fulgerătoare. Siliciul vitrifiat deţine splendorile sale genuine din estetica astrelor: puritate, luminozitate, transparenţă-opalescenţă, culoare-lumină.
Sticla are o scală de maleabilitate totală, dar şi expresivităţi de tăietură şi ciobire. De aceea devine obligatoriu să translezi-transfigurezi pasta sticloasă dinspre natură spre regnul artei. Un bulgăre de sticlă brută rămas în cuptorul răcit poate deveni lesne obiect de contemplaţie. Materiile prime şi chiar deşeurile meşteşugului sticlei sunt fascinante în sine.
Gravura şi valorificarea instalaţionistă a ciobului de sticlă sunt un teritoriu nou, defrişat în atelierul universitar bucureştean. Am privilegiat un grupaj de informaţii despre palierul academic al artei sticlei la noi, pentru linia genealogică a creatorilor. Sunt nume inconturnabile intrate în posteritate (Zoe Băicoianu, Dionisie Popa, Adriana Popescu, Ioan Cadar), alături cu numele emergente ale zilei. Din geografia excelenţei în *Art Glass*, am încercat să facem un top al competiţiilor-colecţiilor, din care nu pot lipsi Kanazawa, Corning, Coburg, Bornholm, Biot, Novy Bor, Düsseldorf. Sunt borne profesionale, onorate pe generaţii de participarea artiştilor români. Am semnalat şi creatori cu carieră semnificativă în diasporă: Matei Negreanu, Monica Damian, Edward Leibovitz, Elena Graure Manta. Iar ansamblurile expoziţionale pe care le-au semnat şi itinerat european Mihai Ţopescu şi Ioan Nemţoi ne impun monumentalitatea sculpturală a sticlei de astăzi.
De mai bine de un sfert de veac, există prilejul expoziţional bucureştean al Saloanelor Sticlei. Au fost participări notabile din ţară: Cluj, Târgu Jiu, Turda, Buzău, Bistriţa. Dificultăţile tehno-economice ale unei discipline artistice dependente de industrial şi vajnic electrofagă arată supravieţuirile cu adevărat eroice ale atelierelor demult confirmate (Dan Băncilă, Ioan Tămâian, Valeriu Semenescu, Cătălin Hrimiuc, Mihai Hlihor, Valer Neag, Vladimir Cioroiu, Vasile Anghelache etc.). Iniţiativa Muzeului Olteniei din toamna lui 2014, sub patronajul ICOM-Glass, de a găzdui bienal o panoramă a creaţiei în sticlă românească, cu invitaţi străini, ne-a convins expoziţional de viabilitatea spectaculoasă a acestui domeniu şi, consecutiv, de necesitatea acestui dosar tematic.

Art Glass is reformulated within the major parameters of today’s visual arts. Its declensions are sculptural, environmental-luminescent, installation, mixed/object and it erupts on the figurative level. In late modernity, the aesthetic qualities of the paste stopped from incandescence can be countered, thwarted and conjugated with all the mixes of the plastic shapes from the contemporary visual arts. The technological subdivisions of glasswork are generically distributed into: blown glass, optic crystal (and their particular relationship to mass coloring), the recent family of forms produced through fusion and firing (which is more economical, but also more unpredictable formally); then engraving and the exploitation of the light-transparency parameters which gives glass expression.
Compared to the past Romanian context, based on the pre-1989 glass industry, the conditions of creation during the past two decades are totally privative. The investigation into the trends of the field in the big league and at home has first revealed moments of confession worthy of a poetics of fire. The achievements signaled in the following pages attest both to a deep vocation and to an unavoidable ability to adjust technologically.
Vitrified silicone contains splendors: purity, luminosity, transparency-opalescence, color-light. The glass has a total malleability scale, but also virtues of expression given by cutting and chipping. The raw materials and even the detritus of glassmaking are fascinating in themselves.
Engraving and the installation use of glass shards are a new territory, which has been explored in the Bucharest academic studios. We have given pride of place to a group of stories about the academic level of glass in Romania for the sake of the genealogy of the creators. These are unavoidable names which have entered posterity (Zoe Băicoianu, Dionisie Popa, Adriana Popescu, Ioan Cadar), together with the emerging names of the day. From the geography of excellence, *Art Glas* tries to list a top of competitions-collections, which includes musts like Kanazawa, Corning, Coburg, Bornholm, Biot, Novy Bor, and Düsseldorf. These professional landmarks are honored by generations through the participation of Romanian artists. We have also signaled creators with a major career in the diaspora: Matei Negreanu, Monica Damian, Edward Leibovitz, and Elena Graure Manta.
And the exhibition ensembles that Mihai Topescu and Ioan Nemtoi have signed and travelled across Europe are a sign of the sculptural monumentality of glass today.
For more than a quarter century, Bucharest boasts the tradition of Glass Salons, with notable participations from around the country: Cluj, Târgu Jiu, Turda, Buzău, Bistriţa. The initiative of the Oltenia Museum, in the autumn of 2014, to hold a panorama of Romanian glasswork with foreign guests every two years, under the ICOM-Glass patronage, has persuaded us of the spectacular viability of this field and, as a consequence, of the need for this portfolio devoted to glasswork.

DE CE IUBIM SILICIUL?

Anchetă de / Enquiry by
AURELIA MOCANU

1. Vă rugăm să identificaţi trei tendinţe în creaţia actuală de sticlă românească.

2. Vă rugăm să identificaţi trei mutaţii în creaţia internaţională de Art Glass.

3. Identificaţi trei neajunsuri / impedimente în dinamica acestui domeniu (dincolo de costurile tehnologice inerente).

DAN BĂNCILĂ

(n. 1943, a. Bucureşti)

1-3

Planeta „Metafora Sticlei" este compusă din siliciu. Eu sunt de pe această Planetă. De aceea iubesc siliciul. Eu şi un grup de colegi am deschis drumul sticlăriei româneşti şi am trasat direcţii de dezvoltare. În prefaţa catalogului *Corning Glass* (USA, 1979), am fost definit ca „interpret al naturii în sticlărie", datorită lucrării *Geneze*. E greu de găsit expresii originale în sticlăria românească. Este o mare interferenţă cu sticla de pe plan mondial. Istoric vorbind, generaţia mai veche a fost mai consecventă cu ea însăşi, a putut crea trasee.

deasupra
Dan Băncilă, *Cinetica*, 39 x 38 x 18 cm

LUCIAN BUTUCARIU

(n. 1958, a. Bucureşti)

dreapta
Lucian Butucariu, *Aripile Cerului*, 2011, 45 x 15 x 90 cm, sticlă termoformată

dedesubt
Lucian Butucariu, *Glumeţul*, 2006, 45 x 25 x 50 cm, sticlă suflată şi modelată la cald

1-3

Student fiind, am cunoscut conjunctural şi intuitiv virtuţile plastice ale unui material pe care am început să-l descopăr, să-l îndrăgesc, şi căruia aveam să-i rămân credincios, asimilându-l. Despre sticlă este vorba, iar la întrebarea de ce o iubesc, răspund că nu mai e iubire, pentru mine este un limbaj de exprimare, un mod de a fi prin care am obţinut identitate.

VIOARA DINU

(n. 1956, a. Bistriţa)

Am simţit nevoia să răspund şi la această întrebare: pentru că este îndărătnic, pentru că este imprevizibil, pentru că trebuie să te împrieteneşti cu el ca să colaboreze, pentru că trebuie să-i cunoşti tainele ca să-ţi răspundă la comenzi, pentru că tot ce faci cu el este o colaborare, pentru că dacă îl iubeşti şi îl înţelegi – te ajută, pentru că poate să fie în forma finală şi cald, şi rece, şi tăios, şi moale, şi translucid, şi opac, şi lucios, şi mat, şi incolor, şi colorat, şi în formă riguroasă, şi în formă spontană, pentru că îmi dă voie să introduc în ecuaţia jocului şi lumina, şi conjugarea cu alte materiale. Iubesc siliciul pentru că atunci când încep să lucrez cu el ştiu de unde pornesc, dar nu ştiu niciodată unde mă duce. Îmi dezvăluie drumuri noi, direcţii pe care nu le-aş fi bănuit la început. Lucrând cu el, am sentimentul că suntem un cuplu, că suntem doi, că nu sunt singură.

1 Obiectul utilitar care se mai produce în România şi care poate să fie de serie lungă, serie scurtă sau unicat. Este îndeletnicirea cea mai veche în sticlărie, care va avea tot timpul un public şi un consumator numeros. Obiectul artistic decorativ fără utilitate, care trăieşte prin formă, atmosferă, mesaj. Aceste obiecte mi se par a fi creaţie pură, adevărată pentru această zonă. De regulă, sunt folosite tehnologii şi materiale sofisticate. Transparenţa sticlei, masivitatea, combinaţiile de transparent / mat, transparent / culoare, formă lină / adaosuri, muchii / faţete sunt câteva elemente de bază cu care artistul plastic sticlar lucrează. Obiectul sculptural, în care sticla înlocuieşte piatra, lemnul, metalul sau apare în combinaţii cu aceste materiale şi care se remarcă de obicei prin dimensiunile mari. Dimensiunile mari în sticlărie au totuşi o limită şi atunci artiştii recurg la elemente-modul, cu ajutorul cărora construiesc.

2 Realizarea de obiecte sculpturale, la rece, din sticlă de geam, prin suprapuneri sau piese mici, gen mărgele. Acest lucru se petrece când artistul sticlar nu are acces la niciun fel de tehnologie de specialitate. Obiecte decorative sau utilitare realizate prin tehnica fuziunii. Aceste obiecte sunt produse de artiştii care deţin cuptoare de ardere şi coloranţi specifici, dar nu au acces la cuptoare de topit sticlă. Supradimensionarea obiectelor din sticlă. Aceste obiecte sunt produse de artiştii care au acces la tehnologii, materiale şi personal de specialitate, reuşind să realizeze chiar şi obiecte de for public.

3 Necesită o tehnologie sofisticată (de aici apar mutaţii). Dacă nu agreezi munca în echipă, este mai greu. Dacă ai neglijat o mică regulă tehnologică, ai muncit în zadar.

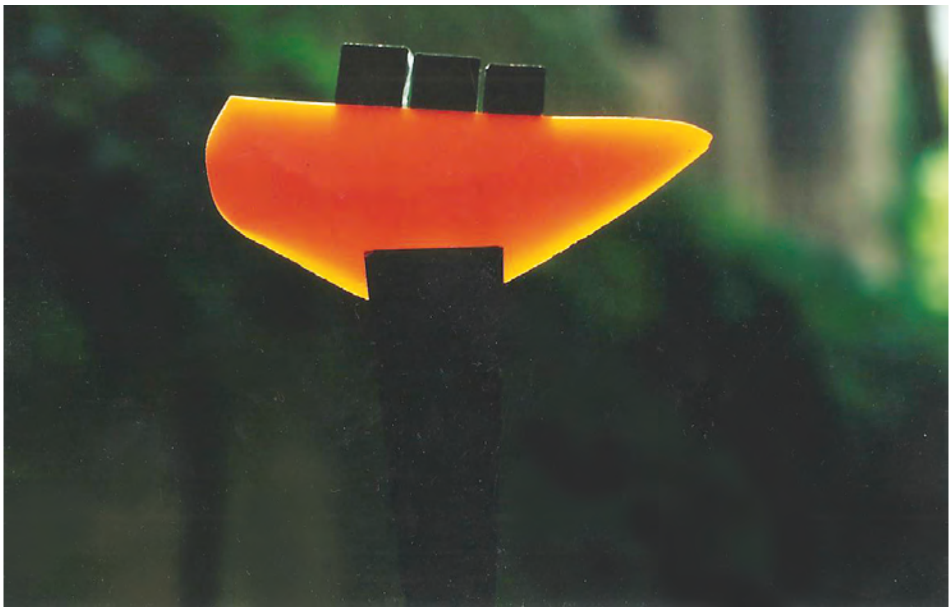
de sus în jos
Vioara Dinu, *Glossa II*, 28 x 28 x 6 cm, 2010, sticlă şi lemn. Foto: Vioara Dinu
Vioara Dinu, *Duminica Soarelui IV*, 2006, 18 x 18 x 49 cm, sticlă. Foto: Radu Pop

CRISTINA ILIESCU

(n. 1955, a. Bucureşti)

dreapta
Cristina Iliescu, *Răbdare*, sticlă optică colorată în masă, șlefuită și lipită la rece

dedesubt
Cristina Iliescu, *Maramă*, sticlă optică colorată în masă, șlefuită și lipită la rece



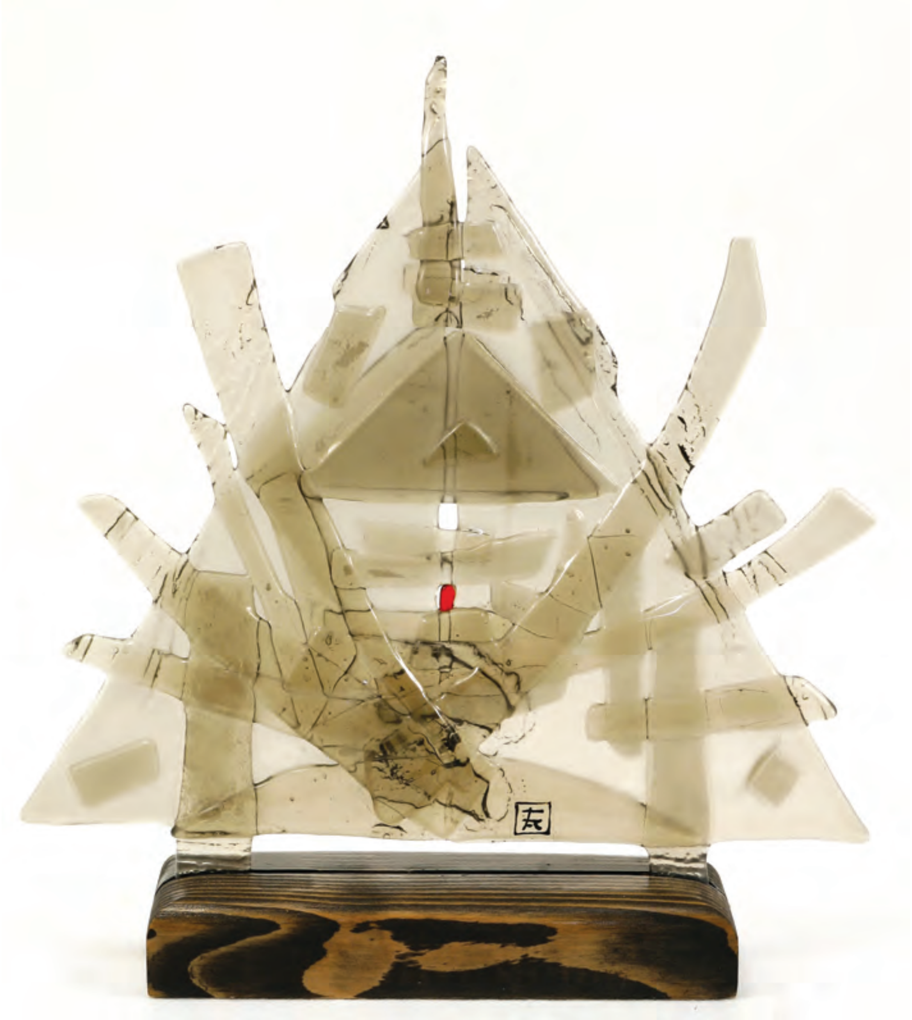
1 Lipsa focului continuu te face să gândești (fiecare în dimensiunea lui). Legătura mai strânsă în spațiul în care expui. Prețuirea fiecărui ciob.

2 Sticla nu mai este obiect, ci o lucrare în spațiu oglindit.

3 Lipsa meșterului (cuptorar, sticlar, șlefuitor). Pasul gândului tău exprimându-i-l, te ordonează.
Adaug o mărturisire. În vara anului 1999, am luat autobuzul, metroul, apoi tramvaiul, ca să ajung la Institutul Național de Sticlă. Cu grămăjoara de bani pe care-o aveam în portmoneu, speram să cumpăr ceva sticlă optică albă (transparentă). Doamna inginer Diaconu (pe care o sunasem cu o zi înainte) m-a condus într-o magazie prost luminată și mi-a arătat niște blocuri imense de sticlă, aproape negre. Am întrebat-o cum arăta sticla în ciob subțire și atunci am descoperit o altă lume. Blocurile de sticlă neagră ascundeau culori fascinante: albastru, oranj, roșu, verde. Inginera știa că nu am atâția bani încât să-mi taie din blocuri câteva felii (numai manevrarea lor însemna o întreagă daravară). Atunci mi-a întins cu piciorul o lădiță de plastic, ca la aprozar, cu cioburi. Le-am cumpărat la preț redus și am plecat încântată spre atelierul (fost garaj) Cristianei Cântar (cercetătoare, doctor, inginer), care, la rându-i, mi-a scos și ea o lădiță cu cioburi. A doua zi, împreună cu Dorel (tehnician optician), cu ajutorul discului diamantat am debitat (croit) sticla ciob după schițele nopții mele. Le-am șlefuit cu carburi grosiere, apoi cu granulație mică și m-am oprit. Dacă ajungeam la ceriu (adică lustruire), sticla nu mi-ar fi slujit ideii. După aproape o lună de zile, am ajuns cu lucrările neasamblate la mine în atelier, unde am redevenit copil. Așa au luat naștere niște lucrări de dimensiuni mici (h între 7-28 cm și grosimi între 1-7 cm), care ar merita (unele) să fie mărite. P.S.: Fiecare ciob provenit din blocuri de sticlă a stat sute de ore în capul cercetătorului, al cuptorului de topire, apoi al cuptorului de recoacere. Așa da.

ANDREI FLORIAN

(n. 1959, a. Cluj)



deasupra
Altar 9, 2014, sticlă fuzionată, 28 x 28 cm

Iată o întrebare pe care nu mi-am pus-o niciodată, dar simțeam că sentimentul există. Probabil pentru că originile primelor materii sticloase sunt undeva în univers, în acela căruia noi îi atribuim calitatea de sălaș infinit al divinității, indiferent de culturi sau credințe religioase. Născută pe plajele pământene sau în atmosfera terestră, nașterea sticlei este datorată întâlnirii siliciului cu temperaturi înalte. Uriașa putere calorică a fulgerului sau a frecării acestor particule cu aerul, la intrarea în atmosfera terestră în drum spre pământ. Fermecat de formele sale naturale de o rară frumusețe, luciu, transluciditate sau transparența perfectă, omul s-a ambiționat s-o descifreze și să o producă el însuși. De aici tot parcursul ei spectaculos, de la meșteșug la artă, de la sticla semiopacă și impură la sticla optică. Materie frumoasă prin ea însăși, sticla intrată pe mâini bune, cu har, inteligență și o bună cunoaștere a comportamentului ei specific devine o feerie, o poveste fără de sfârșit care cucerește de la prima vedere.

1 Sticla iese din tiparele cunoscute până acum 15-20 de ani. Odată industria sticlăriei artistice dispărută sau doar muribundă treptat, au dispărut sticlarii, cei care au realizat tot ce ținea de obiectul din sticlă suflată; odată cu dispariția sticlarului, artistul a fost nevoit să ia în propriile mâini întregul proces sau să găsească metode și căi de exprimare noi: fuziune, gravură prin diverse metode, mai nou tehnici laser de pictare etc. El devine unicul realizator al propriei opere într-o plajă tot mai largă de tehnici, metode sau materii de ultimă oră. Generația tânără se îndreaptă spre teritoriul încă neexplorat al experimentului, căutând să nu depindă neapărat de o tehnologie complexă și costisitoare. Lucrările realizate în urma experimentelor făcute în cuptoarele de fuziune capătă valențe spațiale dintre cele mai neașteptate, acaparând teren în mai toate manifestările expoziționale importante. Speculând inteligent tocmai calitățile expresive ale materiei, o altă tendință în abordare este aceea a instalației de anvergură, ce presupune polizări, asamblaje și combinații în montúri cu materii ceramice sau din cu totul alte regnuri.

2 După despărțirea aproape definitivă de industriile ambalajului, reprofilate pe polietilene cu calități tot mai performante, prin redefinirea integrală, sticla se întoarce încet la dimensiunea sa artistică, obiectul devenind purtător de mesaj și un tot mai pregnant și vizibil mesager, încărcat de simboluri profund culturale. Sticla ajunsă grație cercetării la performanțe dimensionale și de rezistență până nu demult de neimaginat, se implică eficient în a răspunde unor cerințe de ordin estetic, ce țin de zona materialelor de construcții și care vin să se muleze din ce în ce mai des pe edificii spectaculoase proprii noilor tendințe arhitectonice mondiale. Cercetarea și experimentul în materii aduse în asocieri tot mai inedite cu ajutorul tehnologiilor de ultimă oră au permis sticlarilor abordarea de obiecte sau ansambluri obiectuale din sticlă de dimensiuni de neînchipuit în sticlăria clasică, unele cochetând fără dificultate cu monumentalul.

3 Primul ar fi dezinteresul vădit al statului pentru asigurarea dotărilor de ultimă generație în universitățile de profil și asigurarea cotelor de curent, gaze, precum și a sumelor necesare întreținerii și reparațiilor în timp util a dotărilor existente, în vederea desfășurării unui învățământ eficient, și nu a unuia sugrumat de neajunsuri.
Lipsa unei legislații și mijloace financiare care să încurajeze asocierea artiștilor sticlari în ateliere comune cu foc și activitate continuă. Lipsa oricărei intenții de a reconstrui, pe bazele existente deja, o mică industrie având ca scop obiectul artistic și decorativ funcțional din sticlă. Lipsa fabricilor și indiferența statului sunt determinante.

MARIUS SILVIU GEORGESCU

(n. 1967, a. Cluj)

dreapta
Marius Georgescu, *Cocon*, 2002, sticlă, luster, 5 x 5 x 36 cm

dedesubt
Marius Georgescu, *Crisalidă*, 2003, sticlă colorată în masă, aur coloidal, hohemail, 32 x 22 x 22 cm

De la uneltele de silex la microprocesoare, siliciul traversează vremuri ale devenirii umanităţii. Ceea ce îl face însă preţios într-un sens magic este puterea pe care o are asupra materiei în care este cuprins, când intră în dialog cu focul. Focul duce materia până la incandescenţă. Acolo, siliciul o rearanjează pentru a ne-o înfăţişa într-un chip cu totul nou – acela al unei porţi pentru lumină. Astfel, starea de opacitate a materiei este „transmutată" în transparenţă.

1 Conceptual, sculptural, decorativ-ambiental.

2 De la obiect la concept, de la tradiţional spre experiment și noi expresii datorate tehnologiilor moderne, interferenţe *mixed media*.

3 Nevoia unui public educat, nevoia unor programe guvernamentale care sa susţină supravieţuirea domeniului, nevoia de promovare a valorilor existente.

ALEXANDRU GHILDUŞ

(n. 1952, a. Bucureşti)

1 O direcţie dictată de imposibilitatea apelării la procedee tehnologice, din cauza creşterii preţurilor consumului energetic, o poate reprezenta prelucrarea prin polisare şi gravare a plăcilor de cristal, cu folosire predilectă în crearea de forme decorative, cu sau fără utilitate. Asocierea de materiale diferite, în care ponderea sticlei diferă, este o tendinţă regăsită în creaţia tinerilor designeri, a căror ofertă de produse unicat şi serie mică reprezintă o nouă mişcare artistică pe piaţa românească. De multe ori, motivele decorative au la origine arta şi meşteşugurile populare. Artiştii, a căror creaţie anterioară se baza pe prelucrare la cald şi care s-au bucurat de succes pe pieţele comerciale din întreaga lume, cu lucrări de artă şi obiecte de larg consum, în stare să le asigure baza financiară necesară, s-au apropiat, în ultima perioadă, de forme sculpturale de mari dimensiuni, compuse din materiale diverse. Tematica este aprofundată, iar realizările, ceva mai restrânse cantitativ, pot avea un mai important rol în spaţiul cultural. Ca o concluzie a ultimilor ani, se poate afirma că nevoia de a crea a generat în rândul artiştilor şi designerilor mişcări în zona generării de noi formule tehnologice şi, implicit, au apărut noi abordări tematice. Creativitatea este ceea ce caracterizează perioada şi curajul tinerilor de a intra pe o piaţă susţinută anterior de numai câteva nume.

2 Problematica este asemănătoare în creaţia internaţională. Prezenţa sistemului comercial de susţinere pe piaţă a artelor focului, mult anterioară acestei perioade, a făcut ca dificultăţile de natură financiară să nu fie atât de mult resimţite de către artişti. De-a lungul anilor, şi artişti români au fost beneficiari ai sistemului de valorizare occidental, însă, în ultima perioadă, aceştia nu mai sunt atât de vizibili. O cauză o poate reprezenta forţa comercială de care au dispus anterior şi care i-a făcut să-şi dezvolte legături comerciale, dar nu atât de puternic ancorate precum businessul occidental. Au rămas în actualitate participările creatorilor români la festivaluri şi expoziţii internaţionale.

3 Lipsa finanţării şi a accesului la tehnologii (dovedit a fi extrem de costisitor) şi lipsa de pe piaţa românească a culturii cumpărării obiectului de artă ca investiţie. Perioada scurtă, de numai 25 de ani, de posibilă libertate de mişcare a creaţiei româneşti în spaţiul european şi mai departe nu a fost suficientă pentru apariţia iubitorului de artă, a cunoscătorului şi, cu atât mai puţin, a cumpărătorului / investitorului în creaţia contemporană. Inclusiv apariţia pe piaţă a intermediarului de artă s-a făcut cu mare întârziere, iar aparentul succes comercial al anilor 2000, consemnat în primul rând în vânzarea creaţiei plastice interbelice, din care lipseşte, oricum, arta sticlei, nu s-a extins în niciun fel asupra creaţiei plastice contemporane. Educaţia, în fapt lipsa ei, reprezintă factorul esenţial care a generat această stare de apatie, şi acum, în ultimul timp, chiar de regres în viaţa cotidiană, ca prezenţă a artei în general şi a artelor focului, cu atât mai mult.

de sus în jos
Alexandru Ghilduş , *Un zâmbet ascuns*, 2012, 21 x 30 x 19 cm, cristal optic stratificat şi polisat. Foto: Mihnea Ghilduş

Alexandru Ghilduş, *Piramidă cu mesaj astral*, 2010, 30 x 21 x 25 cm, cristal optic stratificat-polisat, inserție text şi imagine color, fragmente de cristal, soclu din lemn. Foto: Mihnea Ghilduș

CĂTĂLIN GHEORGHE HRIMIUC

(n. 1959, a. Bucureşti)

deasupra
Ogive, 2013, 3 piese: 55 x 12 x 8 cm, cristal optic (40% Pb), tăiat, şlefuit, gravat, lustruit

dedesubt
Regina, 1994, 40 x 12 x 11,5 cm, cristal optic, tăiat, şlefuit, gravură chimică (HCl), lustruit

1 Minimalism (explicabil şi prin lipsuri de tot felul – vezi punctul 3!). Tehnici mixte. Trecerea obiectului spre sculptură şi monumental.

2 Colaje – pluridisciplinaritate, instalaţii, performance. Tehnologie avansată şi scenografii supradimensionate. Revitalizarea unor branduri adaptate la noile condiţii economice (criza şi postcriza, exemplu: Kosta Boda).

3 Anularea aproape totală a fabricilor de sticlă cu potenţial. Lipsa de sprijin pentru menţinerea atelierelor de specialitate ale artiştilor sticlari! Absenţa suportului logistic, financiar, privind libera circulaţie a operelor şi artiştilor – măcar pentru manifestări şi locuri importante.
De ce iubesc siliciul, trecut prin „foc şi pară”, modelat de mâini îndemânatice şi proiectat de sensibilitatea şi emoţia întrupată? Poate pentru că un uncheş de-al meu, preocupat de ştiinţă şi de mărunţaiele pământului Bucovinei, este chiar cel care a descoperit nisipurile de la Miorcani, şi resimt această întâmplare ca pe o moştenire şi ca pe o misiune... Sau poate pentru că, în relaţia mea directă cu întreg procesul transformării siliciului, de la magmă incandescentă, până la forma epurată de frivolităţi, mă simt adunat şi în mediul meu, ca niciunde... Sau poate pentru că, pur şi simplu, a fost o dragoste la prima vedere şi pentru că, oricât aş căuta bucurii şi plăceri în jur, în acest domeniu simt că am ajuns în Terrafirma.
Una dintre tendinţele evidente ce se fac remarcate în sticlăria de artă românească actuală este preponderenţa sticlei suflate şi gravate – influenţă a „şcolii” lui Dan Popovici, graţie căruia laboratorul tinerilor artişti se concentrează pe detaliu şi pe sensibilitatea decorului. O altă tendinţă este colarea şi asamblarea materialelor (de cele mai multe ori sticlă fuzionată) în compoziţii cu efect vizual puternic, uneori în dauna tehnologiei tradiţionale, dar, de cele mai multe ori, remarcabile din punct de vedere comercial. O a treia tendinţă este depunerea de metal pe forme din sticlă suflată. Remarc dispariţia fiolajului. De câţiva ani, am remarcat în galeriile occidentale lucrări din sticlă colorată, figurativ-narative, de inspiraţie Pop Art. În timp ce arta vitraliului se limitează la ingerinţele proprii şi la comanda socială (fie de restaurare de patrimoniu, fie de vitraliu decorativ), noile tehnologii invadează atelierele artiştilor cu soluţii de avangardă, cu experimente şi cercetare ştiinţifică de calitate. Multe opere sunt rodul acestor căutări, iar rezultatele sunt de cele mai multe ori impresionante.
Sticla optică a devenit un material pe cale de dispariţie. În compensaţie, formele din ce în ce mai mari din sticla turnată la cald, cu o puritate foarte mare, cu pigmenţi exaltaţi şi cu forme pure (dar cu intervenţii pe layere suprapuse) aduc în prim-plan o nouă modă, un nou fel de abordare. Ca o tendinţă derivată, menţionez (alături de fototransfer pe sticlă nobilă) stratificarea unor plăci de sticlă între care și pe care se fac intervenţii de culoare sau gravură cu laser, pentru ca obiectul final să fie purtătorul unui semn prin acumulare, prin efect optic sau printr-o citire agregată. Toate aceste tendinţe însă sunt însoţite de celelalte forme şi stiluri tradiţionale, ale căror putere şi farmec nu au devenit desuete şi al căror impact nu a fost diminuat.
În afara mult invocatei crize şi a costurilor ce fac aproape imposibilă continuarea acestui fel de expresie plastică, este dramatică dispariţia centrelor în care arta şi meseria aceasta îşi găseau un incubator şi o rampă de lansare. Piaţa de artă ignora pe plan naţional sticlăria de artă, iar piaţa internaţională s-a restrâns simţitor. Nu în ultimul rând, ignorarea acestei specializări, de către galerişti, critici şi colecţionari, aduce o lovitură de graţie dezvoltării „sticlăriei de artă”.

ALEXANDRA MUREŞAN

(n. 1985, a. Cluj)

De ce iubim siliciul? În fapt, nu e doar iubire. Dacă e să fiu sinceră, de cele mai multe ori dialogul meu cu sticla este unul tensionat. O cert, mă ceartă, ne acceptăm şi ne respingem şi doar uneori, atunci când o prind în toane bune, îmi întâlneşte aşteptările. Şi chiar şi atunci când am dreptate, ea ce face? ...crapă de ciudă. E fragilă, casantă, tăioasă, încăpăţânată şi egoistă. O adevărată belea pe capul sticlarului. Cum să nu o iubim?

1-3

Şi totuşi, nu rare sunt momentele în care acest siliciu vitrificat îmi este foarte, foarte drag. Pentru că mă disciplinează, mă determină să fiu exigentă cu mine însămi, mă taxează când greşesc şi mă răsplăteşte când am răbdare şi îl surprind. Cred, şi poate mulţi ar fi de acord, când spun că e nevoie de curaj şi nebunie, ca artist în România, să alegi să vorbeşti în cuvinte de sticlă. Pentru că dincolo de costurile tehnologice inerente, în România dinamica acestui domeniu e la fel de firavă precum sticla.

Există o prejudecată care face ca lumea să nu prea ştie de unde să ne apuce. Şi aici intervine, după părerea mea, ruptura de nivel între arta sticlei din România şi arta sticlei la nivel internaţional. În contextul românesc suntem încă puternic asociaţi doar artelor decorative şi, în consecinţă, nu prea suntem luaţi în serios. Lucru extrem de trist pentru că, la o privire mai atentă, îţi poţi da seama că sticla românească nu mai înseamnă doar decorativ. Ea este azi, fără doar şi poate, la fel de potent contemporană, conceptuală sau pretabilă artei publice ca oricare alt material.

Dacă iarba pare mereu mai verde în grădina vecinului, e verde acolo unde o uzi. În România, toate fabricile de sticlă au dat faliment. Am uneori impresia că trăim într-un cerc vicios pe prea multe planuri: dezinteresul producând dezinteres care generează dezinteres ş.a.m.d. Nici noi, ca breaslă, nu reuşim să ne coagulăm pentru a putea fi o voce coerentă şi unitară a domeniului, aici, în ţară, dar şi peste hotare. Accesul la tehnologii şi materiale de calitate e sumar şi foarte costisitor. Avem totuşi norocul şi bucuria de a mai avea două centre puternice la Bucureşti şi Cluj, care susţin, la nivel universitar, acest domeniu. Avem potenţial, lucru vizibil în expoziţiile de profil, şi avem libertatea de a ne dezvolta acest potenţial atât pe plan naţional, cât şi internaţional. Nu este şi, cu siguranţă, nu va fi comod, dar, aşa cum se spune, niciun lucru de valoare nu este uşor de obţinut.

În ceea ce priveşte actualele mutaţii în evoluţia sticlei artistice, pe plan internaţional, notabilă, în opinia mea, este existenţa unui puternic curent, numit *glass secessionism,* ce promovează integrarea creaţiei de sticlă în rândul aşa-numitelor „arte înalte” *(fine or high arts)*, în care tehnica facilitează doar viziunea artistică, nu o dictează. Dată fiind expansiunea pe care sticla a cunoscut-o în ultimul deceniu şi prezenţa virală – în pictură, sculptură, instalaţie, performance sau video art – ea şi-a depăşit incontestabil categoria de debut. La extremele acestui curent regăsim fie un decorativism care degenerează în kitsch, fie o exacerbată tehnicizare a procesului de creaţie şi producţie.

deasupra
Alexandra Mureşan, *Reflexie*, 2012, sticlă suflată, presată, metal, 49 x 21 x 21 cm

IOAN NEMŢOI

(n. 1964, a. Dorohoi-Bucureşti)

Pentru mine, întâlnirea cu sticla a fost începutul unei poveşti de dragoste. Sticla este un material de lucru fantastic. Odată ce depăşeşti dificultăţile tehnice, expansive, de a lucra cu acest material, el îţi oferă posibilităţi aproape nelimitate. Prin prelucrarea acestui material, am găsit calea de a materializa imagini din lumea interioară. Este unul dintre puţinele materiale în care lucrezi simultan cu forma şi culoarea. Sticla are, de asemenea, capacitatea unică de a fi opacă, translucidă sau complet transparentă. Este un material fragil, dar, în acelaşi timp, este unul dintre cele mai durabile şi rezistente în timp. Este o provocare pentru mine de a vedea cât de mult pot sufla şi întinde acest material. E ca şi cum aş sculpta lumina.

1 Fuziunea. Exploatarea tehnologiei moderne (tăierea cu jet de apă, imprimantele 3D, routere CNC etc.). Exploatarea altor materiale în combinaţie cu sticla.

2 Instalaţii, performance. Obiecte sculpturale de for public. Arta conceptuală şi tehnici mixte. .

3 Ca neajunsuri: desfiinţarea fabricilor de sticlă.

deasupra
Ioan Nemţoi, *Ludic escapes sau picioare de înger*, sticlă suflată și modelată. Instalație cu 11 piese din sticlă.
h 80/120 cm x ø 18/30 cm, 2004

dreapta
Ioan Nemţoi, *Perpetua Energia*, sticlă suflată și modelată. Instalație cu elemente de sticlă și inox.
280 x 280 x 60 cm, 2007

VALER NEAG

(n. 1954, a. Târgu Jiu)

1-3

Profesorul meu de sculptură din liceul de la Deva, Kovacs Ernest, a fost foarte dezamăgit când am intrat la secția de sticlă, considerând-o artă minoră, fără să-şi fi închipuit bogăţia de limbaj artistic al acestui material complex. Siliciul este în sângele meu.

de sus în jos
Valer Neag, *Vrăjitoarea*, 2013, 72 x ø 20 cm, sticlă color şi lemn. Foto: Vasile Pleşa
Valer Neag, *Sturion*, 1994, 19 x ø 50 cm, sticlă color şlefuită, foiță de aur şi marmură. Foto: Vasile Pleşa

DAN POPOVICI

(n. 1951, a. Bucureşti)

deasupra
Dan Popovici, *Spaţiu alchimic*, 2010, sticlă gravată şi inox, 30 x 23 x 15 cm

dreapta
Dan Popovici, *Retortă*, 2012, sticlă suflată şi gravată, 35 x 23 x 20 cm

1. Diversificarea gamei abordărilor tehnice. După câteva decenii, observăm că sticlăria românească, în paralel cu lucrul la cald (care a căpătat rafinament prin intervenţia personală a artistului, depăşind perioada când erau expuse lucrări realizate de meşteri, după schiţe) reprezintă cu profesionalism majoritatea domeniilor specifice: fuziune, aerogravură (sablaj), gravură cu disc, gravură cu ax flexibil, sticlă optică şlefuită, pictură pe sticlă – vitralii, combinaţii cu alte materiale, instalaţii etc. Remarc şi orientarea artiştilor către tehnici permiţând independenţa. Afluxul tinerilor. Prin tradiţie, studenţii sunt invitaţi să participe la manifestările expoziţionale. O parte continuă acest drum şi după absolvire, alţii...

2 Părăsirea domeniului sticlăriei decorative utilitare. Apariţia recipientelor din material plastic (ieftine, funcţionale etc.) a permis artei sticlei să-şi redefinească identitatea între artele vizuale. La acest nivel, când artistul abordează domeniul obiectului utilitar, este necesar să-i confere acestuia dimensiunile unei reconstituiri cultural-stilistice. Universalizarea tehnicilor de expresie în conexiune cu limbajul artelor vizuale contemporane. Locul lucrărilor „decorative” este ocupat, în ultimii ani, de experimentul tehnologic. Noile tehnologii permit valorificarea artistică a firelor, a oglinzilor etc. Instalaţiile pun în valoare sticla prin raportare la alte materiale. Chiar materialul sticlă este prezent uneori doar prin proiecţiile optice pe care le mijloceşte.

3 Arta sticlei nu poate fi practicată fără cunoaşterea tehnologiei de fabricare şi a meşteşugului, iar asta nu e uşor... În ţară, deşi în ultimii ani s-au construit multe imobile luxoase, proprietarii nu au fost, în general, interesaţi să investească în lucrări artistice de calitate. Iar avangarda artei sticlei, manifestându =se mai mult prin spectacole-eveniment, îşi găseşte greu sponsorizarea.

VALERIU SEMENESCU

(n.1949, a. Cluj)

O poveste foarte veche spune că nişte aventurieri au înnoptat pe o plajă, unde au aprins un foc sub un ceaun aşezat pe trei bulgări de sodă. La lumina zorilor, au descoperit cu uimire, în cenuşa din nisip ceva, un material lucios, pe care noi azi îl numim – sticlă. Din această poveste şi unele asemănătoare, s-a păstrat spiritul de aventură al celor care iubesc marea, nisipul şi mai ales – siliciul.

1 O încercare timidă de coagulare a unui entuziasm reţinut, având în fundal confirmarea de individualităţi.

2 Tradiţionalele centre de interes major se dezumflă şi, din centre internaţionale, devin mai mult naţionale. O iniţiativă interesantă se naşte acum în Belgia, la Lommel (2015).

3 Lipsa unei atitudini critice, un climat competitiv şi de respect.
Aplaud iniţiative de tipul celor de la Craiova (2014).

de sus în jos
Valeriu Semenescu, *Sucală*, 2014, sticlă suflată, frită, metal, 33 x 48 x 16 cm, Foto: Tudor Păsat

Valeriu Semenescu, *Spata moale*, 2014, sticlă termoformată, sticlă şlefuită, 36 x 35 x 12 cm
Foto: Tudor Păsat

IOAN TĂMÂIAN

(n. 1954, a. Sibiu)

1-3

M-am așezat dintru bun început sub semnul siliciului, căci am copilărit în localitatea Poiana Codrului, unde se află atestată cea mai veche fabrică de sticlă de la noi. Consider că acest material nobil și imprevizibil mă exprimă cel mai bine. Un rezultat aleatoriu nu mă mulțumește, de aceea urmez unda pe care mă poartă sticla modelată la cald, pentru a cărei stăpânire este nevoie de un concept ferm și o cunoaștere în detaliu a procesului tehnologic. Cosmos, istorie, forme abstracte sau corp uman sunt teme tratate în infinite registre cromatice, ca și în grade diferite de transparență și opacitate.

de sus în jos
Ioan Tămâian, *Balanța*, 80 x 60 x 30 cm, sticlă, metal, lemn, travertin
Ioan Tămâian, *Madona*, 65 x 15 x 35 cm, sticlă, metal, travertin

MIHAI ŢOPESCU

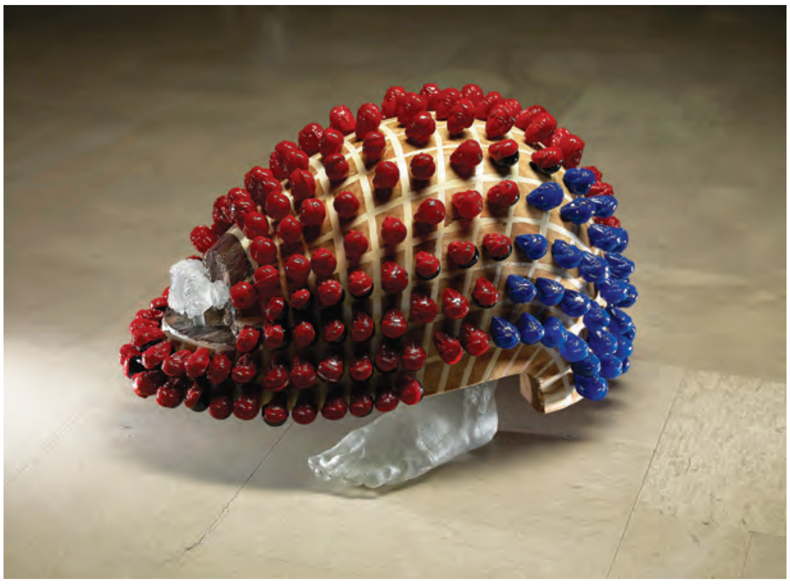
(n. 1956, a. Târgu Jiu)

Trimit câteva gânduri din experienţa mea de 35 ani de lucru cu sticlă, ca material de expresie artistică. Am lucrat până acolo încât prin venele mele curgea sticla în loc de sânge. A fost dragostea mea. Mi-a oferit multe bucurii şi satisfacţii. Datorită ei am cunoscut succesul şi bucuria de a participa la simpozioane internaţionale, de a vedea multe muzee de sticlă din lume, bienale de artă, Documenta, expoziţii şi târguri de sticlă. Acum am obosit. Voi mai lucra cu sticla doar în relaţie cu alte materiale.

1 Trecerea la obiect conceptual şi mixed media. Şcoala de la Cluj, unde Ana Lupaş şi-a pus amprenta asupra artei lui Silviu Dancea sau Adriana Popescu. Trecerea la obiect sculptural. Exemple: Cristina Iliescu, Mihai Ţopescu. Sticla optică. Exemple: Cătălin Hrimiuc, Vladimir Cioroiu, Alexandru Ghilduş.
O altă tendinţă ar fi sticla termoformată, modalitate de lucru mai accesibilă. Exemple: Lucian Butucariu, Alexandra Mureşan.

2 O primă mutaţie care a apărut acum mai bine de 30 ani este trecerea de la artă decorativă, obiect decorativ, la artă majoră. Aici sunt mai multe categorii. Obiect sculptural: Stanislav Libensky şi Vladimir Klein din Cehia; Yannick Connan din Franţa. Sculptura figurativă: Allison Allum din UK; Silvia Lenson din Argentina; Ana Gabriela Rodriguez din Mexic; Mihai Ţopescu din România. Arta conceptuală şi mixed media: Sebastian Richter din Germania; Antonella Perrone din Italia; Rachel Marz Elliot din UK; Adriana Popescu din România. O altă mutaţie importantă ar fi folosirea sticlei în arta monumentală de for public. Exemple: Dale Chihuly (USA); Warren Tangley (Austria); Jim Hongo (Japonia) şi Şcoala de Sticlă din Vilnius (Lituania). A treia mutaţie importantă pentru istoria artelor ar fi apariţia mai multor muzee dedicate în exclusivitate sticlei. Excepţie face România.

3 Lipsa unor specialişti în domeniul sticlei – curator, critică de artă, agenţi de artă. Lipsa unui muzeu al sticlei. Lipsa de implicare a administraţiilor locale în sprijinirea şi promovarea atelierelor de sticlă.

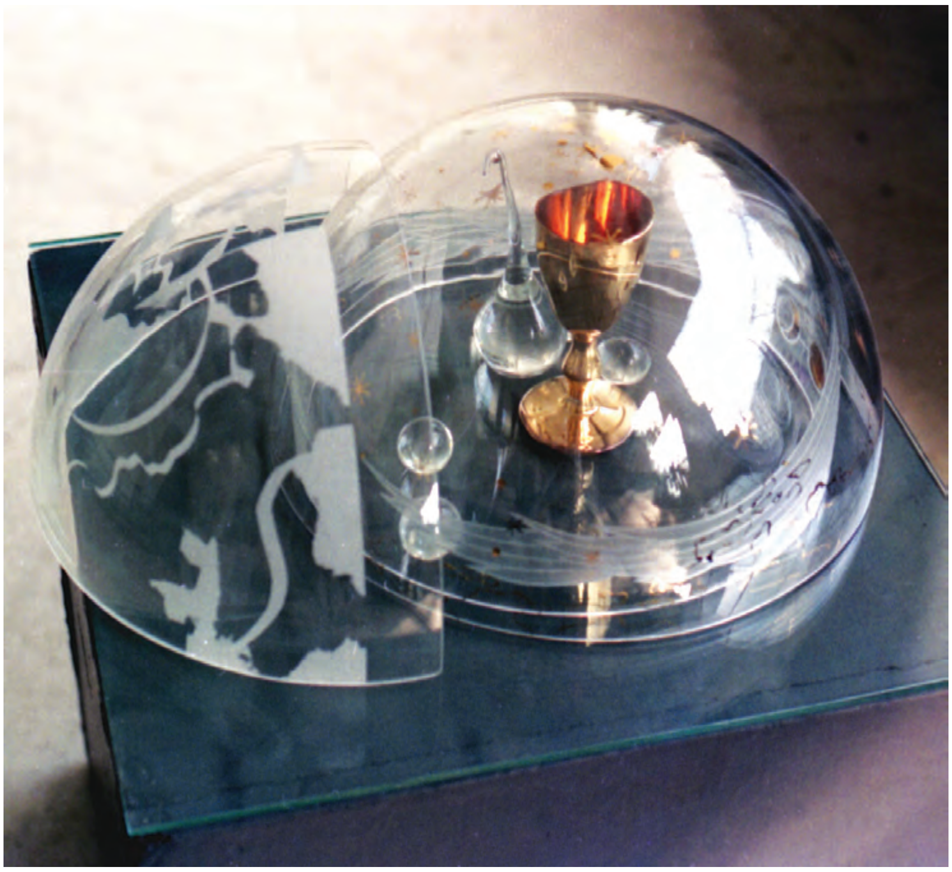


deasupra
Mihai Ţopescu, *Peşte curcubeu*, 2011, 159 x 55 x 179 cm, sticlă, metal, silicon. Foto: Dragoş Trăistaru

stânga
Mihai Ţopescu, *Arici*, 2010, sticlă, 88 x 58 x 63 cm, lemn, tablă cupru, chit. Foto: Dragoş Trăistaru

ELENA MINODORA TULCAN

(n. 1946, a. Timişoara)



de sus în jos
Elena Minodora Tulcan, *Impresii bizantine*, sticlă gravată, sablată, aur coloidal, ø 30 cm
Coperta studiului doctoral Elena Minodora Tulcan, *Obiecte pentru melancolie*

Nisipul îl iubim pentru că el ascunde în sine, metaforic, reţeta alchimică cea mai importantă de împăcare a contrariilor. De îmblânzire, de conciliere a elementelor, pământ, aer, foc şi apă. În masa ei amorfă, sticla conţine pământ purificat, silicalii, nimicul firului de nisip. Simetria marelui gigant, stânca devine prin eroziune umilul sau nimicul fir de nisip. În atanor, siliciul, în prezenţa focului întreţinut de aer, dă naştere sticlei. Aşadar, „suflul măiestrit" naşte morfenul translucid al „bulei". Picătura este echilibrul ce deţine secretul fluidităţii, iar prin răcire ecuaţia durităţii cristalului. Masculinitatea şi feminitatea sunt picătura imponderabilă, dar şi frumuseţea sublimă. Mătăsoasă, rece şi grea, sticla este extrem de fragilă, ea naşte „suferinţa luminii spectrale, dar şi reflex, iluzie şi oglindă".

1 Design. Decoraţii monumentale. Creaţie artistică ce vizează semnul – simbolul.

2 Ready-made. Instalaţii. Sens şi semnificaţii ce dictează o idee, dialog între formă – conţinut şi conţinător.

3 Costurile mari, din cauza crizei energiei. Dificultatea întreţinerii focului continuu la cuptoarele personale, industria sticlei distrusă în mare parte. Educaţia plastică în domeniu, în şcolile de artă şi design, se face cu dificultate, din cauza impedimentelor majore descrise mai sus. Din aceste motive, relativ puţini artişti folosesc ca material de expresie sticla. Lipsa unor expoziţii importante – astfel comunicarea între generaţii se face cu dificultate, şi lipsa unor simpozioane sau workshopuri.

MONICA DAMIAN

de sus în jos
Monica Damian, *Ochi de aur*, 1998, cristal optic Corning, decupat, polisat, patinat cu foiţă de aur, asamblat prin lipire polimerică UV; pictură interioară cu emailuri speciale, 30 x 18 x 14 cm. Foto: Monica Damian Eyrignoux
Monica Damian, *Interferenţe*, 2005, cristal optic Corning, tăiat, gravat, asamblat prin lipire polimerică UV, 50 x 100 x 20 cm. Foto: Monica Damian Eyrignoux

Pentru noi, artiştii, pentru mine, sticla-cristal este un material care poate exprima totul: forma sculpturii, culoarea picturii, transparența sau opacitatea, duritatea sau finețea, frumusețea reală sau viziunea ei pusă în slujba ideilor. Sticla este solidă şi rezistentă veacurilor şi în acelaşi timp efemeră ca „nisipul mişcător". „Sublima Sticlă" sigur că ne vei aduce şi alte surprize în viitor! Haideți cu toții să le căutăm!

1 Despre creația internațională: Primii mai moderni au fost cehii şi japonezii. Italienii, spaniolii, nordicii și americanii au folosit mult sticla în sens utilitar. Activitatea artistică (când sticla şi-a găsit locul în „sculptură") o datorăm cehilor (Libensky şi Rubicek). Apoi americanilor, care au lucrat la Murano, suedezilor, cu Sylberen Valkema, rector la Academia de Arte (care, precum doamna Zoe Băicoianu, a înființat o secție aparte la Academia de Arte). Punctul de plecare, ca o chemare către artiștii lumii, a fost în Elveția, la Zürich, unde directoarea Muzeului Bellerive, Erika Bileter, a organizat primul Simpozion Internațional de Sculptură în Cristal (1972). Cred, fără modestie, că, odată ajunsă în Franța, după 1979, m-am zbătut mult pentru această înțelegere a sticlei ca formă de artă de sine stătătoare și m-am „agitat" prin organizări de expoziții și simpozioane, unde am încercat, de fiecare dată, să aduc pe primul plan acest material minunat. Publicul a fost cucerit pentru că peste tot acum (în Europa și altundeva în lume) sticla este cunoscută ca o formă de artă printre artele majore. Rămâne ca tinerii să ducă mai departe această calitate și ea să nu decadă în uitare sau lipsă de frumusețe!

2 Lucrul sticlei cere multă forță fizică, psihică, control de sine („să nu te arzi cu focul"). Toți sticlarii cu care am lucrat au fost oameni deosebiți, cu un caracter formidabil, asumându-şi dificultăți, cu mari resurse de răbdare, concentrare și deschidere la o cercetare proprie fiecăruia. Totul costă mulți bani, dar merită să cauți și să folosești!

3 Cât despre ce se întâmplă la noi în țară, pot să scriu că am fost foarte plăcut impresionată de ceea ce am văzut în secția de sticlă și ce am discutat cu studenții și profesorii români de la Bucureşti. Trebuie continuat.

ELENA GRAURE-MANTA

(n. 1956, a. Köln)

deasupra
Elena Graure-Manta, *Cabinet de curiozităţi (Die Wunderkammer)*, 26 x 19 x 34 cm, sticlă Spectrum turnată masiv, lemn, oglindă. Foto: Wilfried Wessling

1 În meseria mea de artistă vizuală şi designer, se pare că acest Siliciu a avut şi are un rol foarte important. Chiar dacă fac combinaţii şi cu alte materiale, Sticla deţine locul principal în lucrările mele. Acest material este fascinant şi impune, cu suveranitatea sa, multe limite, însă chiar acest lucru îl face atât de interesant.

2 În creaţia internaţională cred ca s-au întâmplat foarte multe mutaţii, începând cu anii 1960: Studio-glass, când artiştii sticlari au început să lucreze în atelierele lor, fiind astfel independenţi de industria sticlei, lucru care s-a dezvoltat mult până în zilele actuale. Important de amintit în sticlărie este paralela între meşteşug – fără o anume exprimare artistică, dar „un lucru bine făcut” – şi artă. În multe ţări, tradiţia sticlăriei a jucat un rol foarte important pentru artiştii sticlari. Dar şi individualitatea artistică poate concepe „tehnici noi”, cu alte cuvinte, poate deschide alte drumuri. Şi invers, prin tehnicile noi, artiştii sticlari (sau orice artist) se pot folosi de posibilităţi, pentru a-şi spori complexitatea creaţiei. De reţinut amploarea şi importanţa pe care le-a luat sticla în arhitectura de astăzi.

3 În definitiv, nu există neajunsuri, există numai mişcare, schimbare şi perpetuare.

EDWARD LEIBOVITZ

(n. 1946, a. Belgia)

M-am născut în România, în 1946. Am călătorit prin lume. Acum 25 de ani, am fost la Roma, la Academia Belgica. Am aflat totul despre Caravaggio, Michelangelo şi Da Vinci. Pe cealaltă parte a străzii, se afla Accademia di Romania. După vreo două zile, am intrat ca să le dau un catalog al lucrărilor mele. „Cine sunteţi?", m-a întrebat Zoe Dumitrescu-Buşulenga. „Un artist sticlar născut în România", am răspuns. „Cum vă place cafeaua?" „Ca acasă, tare, cu un pahar de apă şi o linguriţă de dulceaţă", am zis. S-a uitat la lucrările mele din catalog. „Văd că eşti născut în România. Opera ta e absurdă". „Ce vreţi să spuneţi?" „Mai ştiţi vreo ţară unde răspunsul la întrebarea «Ce faci?» să fie «Foaie verde»?" Aceasta a fost, este şi va fi esenţa artei sticlei din România şi a artei, în general.

1 Cei mai mulţi artişti sticlari nu încep ca artişti în sticlă. Nici în România, nici în restul lumii. Cei mai mulţi păşesc în lumea sticlei cu piciorul stâng. Îşi transpun lucrările de artă – ceramică, grafică sau oricare alta – în sticlă. Aceeaşi lucrare, într-un alt mediu. Şi o ţin aşa tot restul vieţii. Sticlarii români vor să intre în lumea sticlei. Fac tot timpul experimente şi apelează la toate posibilităţile oferite de sticlă, de-a lungul întregii cariere. Opera lor se tot schimbă. Pentru prima competiţie Coburger Glaspreis, în 1977, au fost selectaţi cinci artişti sticlari români. În ediţiile ulterioare, au fost aleşi mai puţini români, deşi selecţia a fost mai mare. Artiştii români ar trebui să meargă mai mult în afară, să aibă acces la galerii care să-i promoveze. În România nu sunt ateliere propriu-zise pentru artişti sticlari: artistul în propriul atelier, cu propriul său cuptor. Persistă colectivismul, aşa cum era el în sistemul dinaintea Revoluţiei. Acum am observat în Cluj o ofertă cu multe posibilităţi în arta sticlei.

2 Tehnicile noi deschid calea spre o altă artă a sticlei: noi feluri de sticlă, mai uşor de prelucrat, tehnici precum imprimanta 3D şi lasercutting au pătruns în arta sticlei. Trendul modern a ajuns în situaţia în care curatorii devin artişti, iar artiştii fac ce le cer curatorii. În acelaşi sens, artistul răspunde cererii pieţei. Demult, cândva, sticla era mai scumpă decât aurul. Un general roman a primit cadou un *diatretus* (colivie) de sticlă. Să sperăm că va veni ziua în care vom plăti cu sticlă în loc de bani, chiar şi în transferurile bancare internaţionale. Să strălucească sticla de la o bancă la alta.

3 În 1971 am părăsit New York-ul şi am înţeles atunci că nu trebuie să fiu artist. Oricine putea trimite o fotografie ca model şi bani la Andy Warhol şi primea o lucrare de artă. Oricine putea să fie artist. Harvey Littleton şi mişcarea studioglass au permis oricui să fie un artist în sticlă. Şi odată ce au intrat în catalog, rămân artişti, iar tu nu smulgi paginile de acolo, chiar dacă e doar artă decorativă. Colonialismul misionar în State se întinde şi răspândeşte cuvântul: „Suflă mai multă sticlă! Fiecare balon pe care-l sufli este frumos..." După State, a venit rândul Europei, dar cu un conţinut filozofic, nu numai tehnic. „Foaie verde" poate fi un punct de vedere interesant pentru pornire, nu numai în România, ci şi în toată Europa. Cunoaşterea noastră în arta sticlei reprezintă, probabil, 6% din cât putem realiza. Extradimensiunea sticlei trebuie să fie descoperită din nou. Grosimea sticlei poate da variaţie în colorit. Roşu-seleniu poate fi roşu, portocaliu sau galben. Niciun alt material nu poate să facă asta, să dea acest efect.

deasupra
Edward Leibovitz, *Dorinţă,* 12 x 20 x 10 cm. Foto: Bogdan Panait

MATEI NEGREANU

(n. 1941, a. Paris)

De ce iubesc sticla? Mi-ar trebui pagini şi pagini pentru a răspunde. Pentru mine, Sticla este o persoană, cu toate calităţile bune şi rele. Are toate ingredientele pentru a cădea în mrejele ei. Deci, atenţie! Vreţi să fiţi fericiţi şi liberi, încercaţi să o temperaţi şi, mai ales, nu cedaţi la toate capriciile ei. Eu m-am vaccinat, o ţin la distanţă, dar cred că mi-ar fi tare rău fără ea.

1 Cred că există o legătură strânsă între ceea ce observăm în creaţia artistică actuală în sticlă şi şcoala care a generat marea majoritate a artiştilor: şcoala din Bucureşti, în anii '70, sub conducerea sculptoriţei Zoe Băicoianu, alături de rolul pictoriţei Lucia Ioan, astăzi Dan Popovici şi Lucian Butucariu, iar la Cluj, rolul Anei Lupaş. Din fericire, fiind invitat la expoziţia naţională din Craiova, în toamna lui 2014, am descoperit evantaiul creaţiei româneşti, nu numai în număr mare de viziuni diverse, dar şi de un foarte înalt nivel artistic, demn de cele mai ample confruntări internaţionale.

2 Referindu-mă la mutaţiile în creaţia internaţională, este foarte simplu – graniţa între artele minore şi artele majore se estompează accelerat. Câteva exemple: Pierre Soulages, cunoscut pentru marile pânze negre, a executat superbe vitralii pentru biserica Sainte Foy din Conques. În mai multe expoziţii, Giuseppe Penone a asociat lemn-mătase-sticlă-cristal *(Pâte de Verre)* sau sticlă termoformată. Constat asta şi la Mona Hatoum, expusă recent la Beaubourg. Sticla a apărut în cele mai importante manifestări artistice, precum târgul FIAC-Paris. Nenumărate muzee (care nu se ocupă de sticlă) au invitat artişti „sticlari", exemplu sunt Muzeul Würth din Erstein şi Muzeul de artă contemporană din Dunkerque, Franţa. Sticla are un avans mare, sticla încearcă să iasă „din ghetou".

3 Pentru al treilea răspuns, mă alătur lui Valeriu Semenescu, cel care invocă lipsa unei atitudini critice. Poate chiar mai mult. Criticii de artă să nu se oprească la materialul propriu-zis, să-l uite, să îl privească ca pe o piatră sau un bronz. Privitorul să fie atras de faptul că artistul a pus formele acolo unde trebuie şi a întrebuinţat sticla pentru că nu putea să o înlocuiască prin niciun alt material. Neajunsurile nu vin din partea materialului, vin din faptul că persistă confuzia între artă şi artizanat. Deci noi, artiştii, suntem responsabili să ridicăm bariera.

de sus în jos
Matei Negreanu, *Nebunie 2*, sticlă suflată, metal, lemn, plastic, textile, Ø 40 cm. Foto: Matei Negreanu
Matei Negreanu, *Fără titlu*, 16 x Ø 62 cm. Foto: Frederic Jaulmes

LA GURA CUPTORULUI

Convorbire la catedra de Artă a Sticlei (Bucureşti)
consemnată de
AURELIA MOCANU

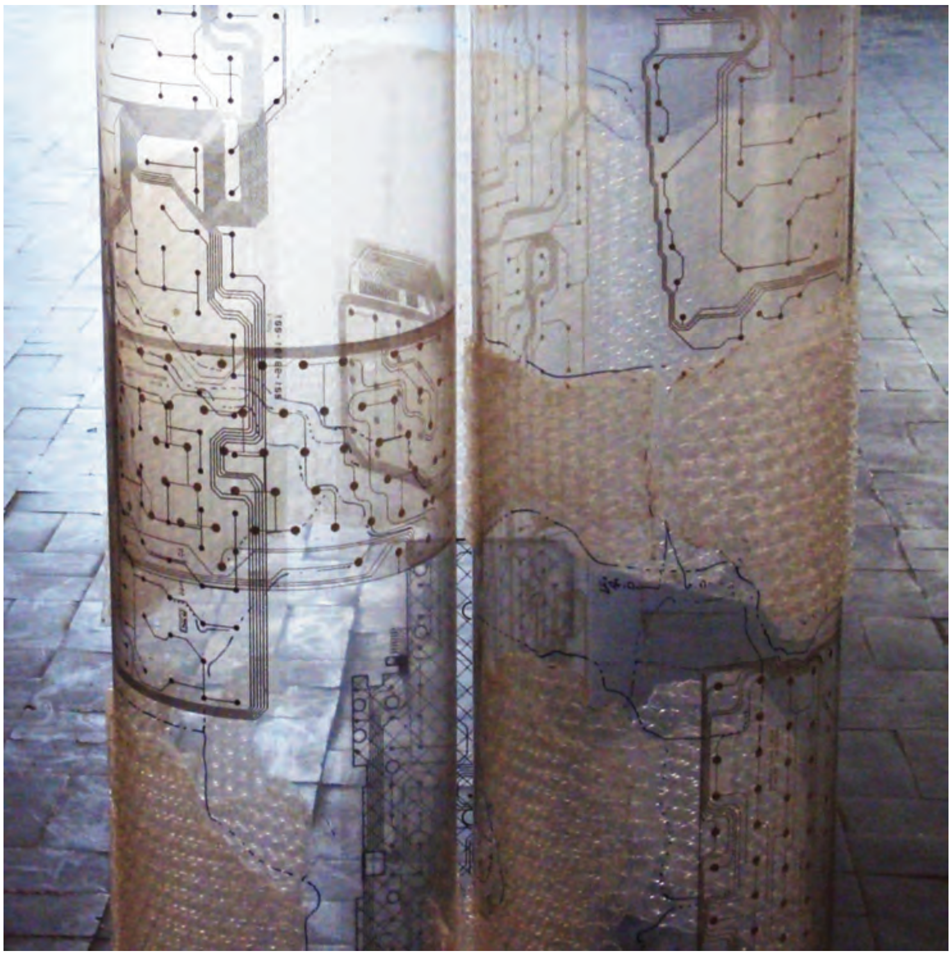
Ce se întâmplă când un artist lucrează constant şi cu vocaţie demiurgică pe o materie primă incandescentă, adică la 1200°C? Aproape inevitabil el va difuza, simbolic, căldură şi stare de combustie. În calitate de conducător al departamentului de Arte ale Focului şi al secţiei de Arte Decorative a UAP, în luna noiembrie 2014, Lucian Butucariu a reuşit să mobilizeze, alături de un colectiv de profesori şi artişti, un mare număr de creatori pentru expoziţia de memorie universitară a secţiei Ceramică-Sticlă-Metal.

S-a pregătit şi catalogul aferent din seria prin care Universitatea Naţională de Arte Bucureşti a sărbătorit 150 de ani de învăţământ artistic. A fost o mare bucurie de întâlnire a generaţiilor pe o simeză, ce-i drept, neîncăpătoare (la Galeria Art Yourself), pentru cantitatea mare de lucrări, de la primele mici loturi de absolvenţi (anii '50) la masteranzii de azi.

Profesorul Dan Popovici mai are vii în amintire pe întemeietorii secţiei de Sticlă: sculptoriţa Zoe Băicoianu, tehnologul Dan Parocescu, cu asistenţii Marcel Brici şi Monica Damian, absolvenţi din primele promoţii (1968 şi respectiv 1970). Cu inimitabilă graseiere de viţă boierească, profesoara evoca, oferind, din buzunarele pline de ţigări „Select", universul creaţiei europene în sticlă, ce se vedea la zi, în Paris sau Roma. Vorbea chiar şi despre sticla utilitară, dar la nivelul calităţilor unui pahar anume specializat în istoria gustului.

Dan Popovici a fost chemat la catedră după pensionarea celor doi, în 1979, şi rămâne singurul profesor până în 1990. S-a considerat, de fapt, coleg cu cei formaţi în anii '80, precum Cristina Iliescu, Cătălin Gheorghe Hrimiuc, Lucian Butucariu, iar în 1990, Ioan Nemţoi.

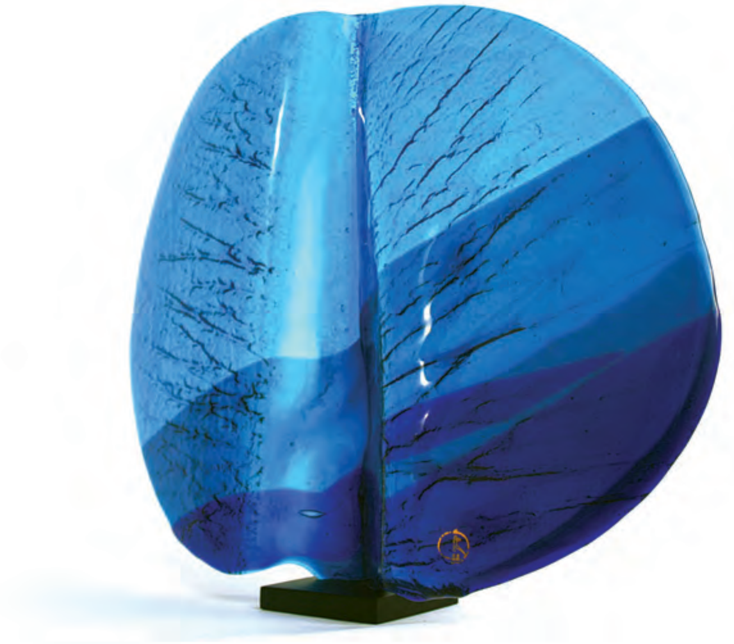
Catedra s-a lărgit apoi cu nume de artişti formaţi la Cluj – Silviu Dancea şi, pentru puţin timp, Valeriu Semenescu. Regăsită ca referinţă profesională în CV-ul profesorului de azi, Dan Popovici, şi în cel internaţional al francezului Matei Negreanu, trebuie să o invocăm pe pictoriţa Lucia



deasupra
Dan Popovici, *Colaj*, 2012, mixed media, 100 x 50 x 25 cm

dreapta
Dan Popovici, *Fluiditate*, 2013, instalaţie din pastă de sticlă turnată şi lemn, dimensiuni variabile

Ioan (1934-1984), profesoara pentru studiul formei şi al culorii la secţia de Arte ale Focului.
Memoria universitară mai consemnează doi pictori-profesori care au inculcat exemplar rigorile desenului (în anii '70-'80) – Marin Iliescu pentru sculptori şi Lucia Ioan pentru ceramişti-sticlari-metalişti. Lucian Butucariu o evocă şi acum la fiece început al cursului actual privind „Studiul formelor bi- şi tridimensionale". Lucia Ioan a fost o persoană stenică, uneori incomodă, cu laborator de pictor puţin ştiut, revelată doar în 1999, la o expoziţie postumă amplă, după o boală timpurie şi necruţătoare. Cu o exigenţă şi o solicitare de „vrâncioaie", a predat principii de analiză plastică pornind de la structuri naturale, alături de referinţe din Arnheim şi Itten. „Suntem căutători de Formă. Devenim creatori de Formă" era o deviză a cursului ei. A transmis, totodată, arena de tendinţe din artele vizuale internaţionale prin tot ce putea agonisi, ca documentaţie, din domeniile artei.
Aducem în discuţie şi continuitatea Saloanelor Sticlei, eveniment care panoramează aproape anual şi stimulează conştiinţa de grup profesional artistic. Este momentul să îl pomenim pe regretatul artist sticlar Ioan Cadar, intrat în posteritate în 2013, cel care l-a implicat pe Lucian Butucariu, de aproape două decenii, în dinamica Saloanelor Sticlei, alături de Dan Băncilă şi de tinerii, pe atunci, Vlad Cioroiu sau Cristina Iliescu. Nu s-au tipărit cataloage chiar pentru toate saloanele, ultimul mai consistent a fost catalogul din 2013, la a 25-a ediţie. În general, dau curs apelului de participare circa 30 de artişti, nume importante şi din teritoriu, nu numai Clujul, ci şi Sibiul, prin Ioan Tămâian, Buzăul prin Mihai Hlihor, Târgu Jiu prin Mihai Ţopescu şi Valer Neag. Uneori au fost etalaţi şi peste 40 de artişti, iar Butucariu a extins invitaţia, în ultimele ediţii, către cei mai interesanţi masteranzi. Sunt astfel stimulaţi şi pot ades conferi nota de prospeţime între partiturile stilistice cunoscute. Devenită asistent universitar, Ioana Stelea s-a făcut remarcată din facultate, în saloanele bucureştene, prin expresivitatea pe care a acordat-o compunerii cioburilor fine din sticlă.
Maestru şi „doctor" al gravării sticlei, profesorul Dan Popovici, absolvent din 1975, a trecut prin etapa industrială a cunoaşterii meseriei la Târgu Jiu. După selecţionarea la Muzeul Corning din New York, în 1977 şi 1978, cu piese din sticlă gravate, găseşte lângă Kassel ateliere tradiţionale, unde aprofundează o cercetare tenace, care nu l-a părăsit nici astăzi, când face emuli.
Era în 1981, la festivităţile de închidere ale unei expoziţii internaţionale de sticlărie la care participase. Dan Popovici se interesa de tehnica antică de gravare cu pulberi abrazive. I se indică un atelier-şcoală într-o mică localitate vecină cu Kasselul. Stă pe speze proprii la un hotel şi, datorită catalogului artistic unde figura, este acceptat pentru documentare tehnologică. I se demontează didactic utilaje, este pus să experimenteze singur procedee, iar de atunci, după studii enciclopedice, ca un vis împlinit, a reuşit să facă un astfel de atelier la Universitatea bucureşteană de artă. De la utilajul mare şi greoi care tăia doar muchiile cristalului, s-a ajuns astăzi la fineţurile desenului gravat cât bobul de orez.
Dotările actuale provin tot din Germania. Patima pentru acurateţea şi poezia tehnicilor vechi l-au ţinut pe Dan Popovici departe de vedetismul carierei, fie ea profesorală sau expoziţională. A urmat finalizarea doctoratului, care a deschis cert gustul studenţilor sticlari pentru gravare. Iar după prima personală din 1987 *(Meşteşugul transparenţei)*, s-a depliat miraculos expoziţia din 2013, de la Gheţăria Palatului Mogoşoaia. Ieşirea la scenă a fost organizată de colega ceramistă Cristina Bolborea, cu toată consideraţia pentru delicateţea operei lui Dan Popovici.
Palmaresul internaţional nu-i este neglijabil: de la Lucerna în India, cu recente amintiri despre un prim simpozion-concurs de sticlă şi ceramică al universităţii Anadolu din Eskişehir. Grupul de artişti români a fost bine primit, între creatori englezi şi participări valoroase din Extremul Orient, donând lucrări pentru muzeul universităţii anatoliene.



deasupra
Lucian Butucariu, *Spânul*, 2012, 25 x 18 x 70 cm,
sticlă suflată şi modelată la cald

dreapta, de sus în jos
Lucian Butucariu, *Fructul Speranţei*, 2013,
50 x 15 x 50 cm, sticlă termoformată
Silviu Dancea, *Înger*, sticlă, 1996, h 27 cm

DEBUT ÎNSTELAT

Text de / Text by
AURELIA MOCANU

Asistenta universitară de la catedra de Sticlă a UNAB, Ioana Stelea, visa, în etapa colegiului, să facă sculptură. A testat simultan creaţia de modă, preliminarii în ceramică, încercări pe teme ale textilului şi proba de bacalaureat, în metal. Din acelaşi Liceu de arte din Râmnicu Vâlcea, sculptorul, cu un deceniu mai mare, bucureşteanul acum Cătălin Oancea a devenit fascinat de prelucrarea prin foc şi derulează cercetări pasionate în forjerie.

deasupra
Ioana Stelea, *Toys*, 2014, ansamblu din sticlă gravată, dimensiuni variabile

pagina alăturată
Ioana Stelea, *Tot tacâmul* (instalație), 2013, 80 x 80 x 170 cm, sticlă fuzionată

Ioana Stelea a decis să cucerească şi ea un teritoriu mai elitist tehnologic şi a ales secţia de Sticlă. Întâlnirea cu profesorul Dan Popovici şi tehnicile gravării pe cristal i s-au părut o taină stimulatoare, greu de epuizat. Consideră că este un teritoriu fertil de cucerit pentru arta contemporană şi-şi îndeamnă studenţii la cea mai liberă manifestare. Ea însăşi a creat o stilistică antropomorfă minimalistă, din delicate compuneri de cioburi zgâriate. Ce-şi poate dori cineva, în timpul studiului doctoral despre gravarea sticlei, decât un stagiu în Cehia?!

În vara lui 2014, la Novy Bor, apoi în muzeele din mai multe oraşe, inclusiv la Praga, prin colecţii muzeale de sticlărie gravată, Ioana Stelea a continuat documentarea academică. Nu credea că va avea timp să şi lucreze aplicat. A avut şansa unei invitaţii expoziţionale la Karlovy Vary, pentru luna septembrie. A lucrat chiar în fabrica Moser, cu un ultrareputat gravor, Milan Holubek, care i-a împărtăşit câte ceva din secretele meseriei. A reuşit să se adapteze la noile tehnici de lucru, unele insolite (gravura cu disc de cupru sau vârf de diamant, strunjirea apoi gravarea cu felurite pietre). A avut şansa, în vara lui 2014, să participe şi la un simpozion internaţional de gravare a sticlei (trienal, începând cu 1992), la vechiul centru boemian Kamenicky Senov. Au fost şapte artişti internaţionali, şapte autohtoni şi o grupă de studenţi. După o săptămână alături de Katharine Coleman şi alţi artişti renumiţi, tânăra româncă a reuşit să obţină un premiu pentru inovaţie în utilizarea gravurii în sticla contemporană.

Vara cehească a lui 2014 a fost mai mult decât fierbinte pentru Stelea: de la o bursă de studii, s-a încins spre o expoziţie personală şi un context concurenţial foarte înalt pe care l-a onorat cu un premiu. A realizat o instalaţie complexă de 20 de piese, din câmpul său metaforic actual *Lost and Found*, care a surprins prin amploarea şi libertatea demersului. Lucrarea a fost donată muzeului local din Kamenicky Senov, muzeu cu cea mai mare colecţie mondială de sticlă gravată.

Absolventă din 2010, doctorandă în tehnicile antice de gravare în sticlă, cu o primă personală la Gheţăria palatului Mogoşoaia, în 2013, şi un salt la Sun Gallery din Karlovy Vary, în 2014, Ioana Stelea duce cu „strălucire” mai departe aventura contemporană a sticlei „desenate” – contribuţia profesorului său, Dan Popovici.

DUBLĂ REFLECŢIE

Dialog între IOANA STELEA (Bucureşti) şi ALEXANDRA MUREŞAN (Cluj)

Ioana Stelea: *În sfârșit putem împărtăși gânduri și păreri despre arta sticlei. Deși o abordăm diferit în lucrările noastre, avem totuși un drum profesional asemănător. Suntem reprezentante ale noii generații de artiști ai sticlei și avem misiunea de a duce acest tip de manifestare mai departe.*

Alexandra Mureşan: Din nefericire, la noi, tinerii şi viitorii artişti fac cunoştinţă relativ târziu cu sticla artistică. Mulţi nu o descoperă decât din întâmplare, atunci când niciun alt material nu poate exprima ceea ce conceptul cere, iar atunci, rămân fie captivaţi pentru totdeauna (asemeni mie), fie dezamăgiţi – căci e un material dificil, pretenţios şi costisitor. După cunoştinţele mele, la nivel universitar, doar Universitatea Naţională de Artă din Bucureşti şi Universitatea de Artă şi Design din Cluj Napoca au cursuri şi ateliere cu tehnologie dedicată explorării artistice a sticlei. Ceea ce de altfel ne şi plasează într-un grup exclusivist de centre europene care susţin şi promovează fizic explorările creative în sticlă. Există studenţi Erasmus care aleg aceste universităţi datorită faptului că aici au ocazia să experimenteze, spre exemplu, suflatul sticlei. Lucru din ce în ce mai rar, dat fiind că multe ateliere care practică această tehnică fie au dat faliment, fie aplică tarife foarte mari pentru închiriere şi cursuri de suflat în sticlă. În licee, sticla nu se predă – teoretic sau practic – deloc, motiv pentru care m-am şi gândit deseori la modalităţi de a face mai cunoscut elevilor potenţialul plastic al sticlei. Poate în viitor ne-am putea uni forţele pentru a materializa acest gând, la nivel naţional.

I.S.: *Din ce punct de vedere abordezi sticla în proiectul tău doctoral? Cărțile de specialitate apărute la edituri românești sunt puține la număr. Consideri că cercetarea pe care o realizezi poate fi pe viitor o publicație utilă studenților și oamenilor pasionați de sticlărie?*

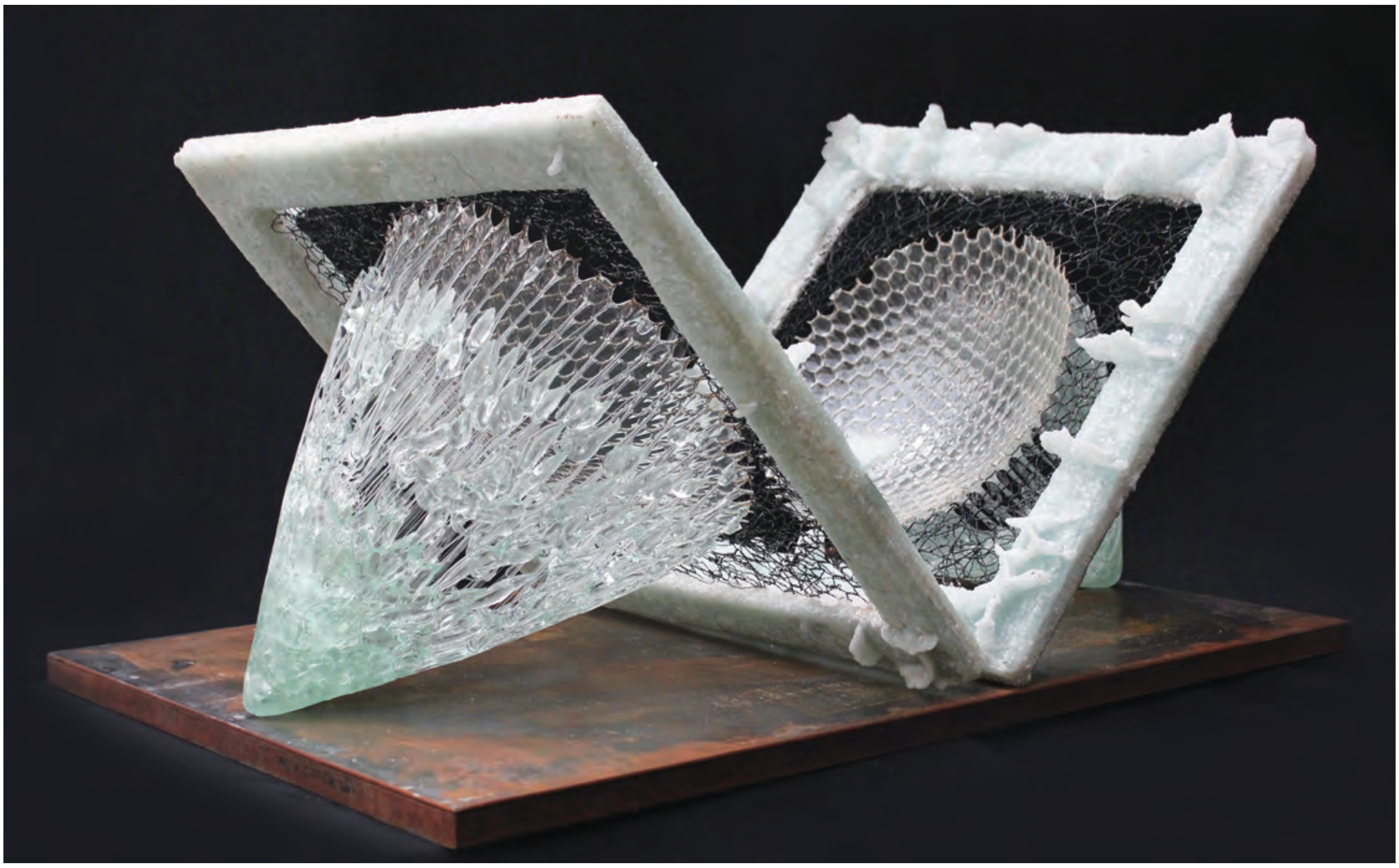
A.M.: Sticla artistică este un domeniu relativ tânăr în comparaţie cu arii precum pictura, sculptura sau ceramica, iar la noi explorarea plastică a sticlei e cu atât mai fragedă. Motiv pentru care toate cercetările publicate, dedicate acestei arii, le consider binevenite şi necesare. Pe plan internaţional, există deja un număr considerabil de cărţi, reviste, conferinţe şi articole dedicate promovării tehnicilor și rezultatelor notabile ale „meşteşugului” prelucrării sticlei. În România însă, publicaţiile dedicate domeniului sunt considerabil reduse, un motiv pentru care m-am şi încumetat la travaliul unei cercetări academice despre sticlă. Dar pentru că, în ciuda tinereţii ei, sticla artistică constituie un domeniu destul de vast, m-am decis să cercetez o arie puţin abordată academic, însă cunoscută practicanţilor şi din ce în ce mai explorată în manifestările actuale în sticlă – anume aria defectului, a imprevizibilului din comportamentul sticlei şi a modului în care acest defect poate fi exploatat plastic ca efect.

I.S.: *Cum vezi legăturile internaționale pe care le au secțiile de sticlă de la Facultățile de arte din România? Crezi că este necesară dezvoltarea colaborărilor cu artiști din țară și străinătate, în vederea organizării unor cursuri ce ies puțin din grila de disci*pline clasice?

A.M.: Circulaţia liberă a studenţilor şi a profesorilor, prin intermediul diverselor programe Erasmus, CEEPUS, Leonardo şi altele asemenea, este un extraordinar avantaj de care se pot bucura generaţiile tinere. Înainte de ’90, lucrul acesta era de neimaginat. Genul acesta de experienţe sunt indubitabil benefice dezvoltării personalităţii şi viziunii artistice a celor care le parcurg. Pe de altă parte, organizarea unor cursuri, workshopuri sau conferinţe interactive, ca alternativă la grila academică, şi implicarea alături de studenţi a artiştilor, muzeelor şi a publicului larg constituie deja un trend pe plan internaţional, mai cu seamă în SUA – promovând dinamic posibilităţile de prelucrare a sticlei şi vastul ei repertoriu artistic.

I.S.: *Probabil cu toții ne gândim la evoluția sticlăriei artistice nu doar în România, ci și la nivel global. Dat fiind că arta contemporană s-a dezvoltat în noi direcții de expresie, cum vezi integrarea sticlei în curentul actual? Poate să fie expusă în galerii ce au ca profil arta noilor medii?*

A.M.: De la debutul sticlei de studio, din anii ’60, acest domeniu a crescut asemeni lui Făt-Frumos – într-un an cât alţii în zece. Prin prisma calităţilor sale spectaculoase, sticla a atras mulţi artişti proveniţi din alte medii – precum ceramică, pictură, sculptură, grafică, design etc. – care au adoptat sticla ca material optim de transpunere a ideilor lor. Un alt pas important a fost introducerea în curricula universităţilor de arte din întreaga lume a diferitelor cursuri de prelucrare şi explorare creativă a sticlei. Iar azi, dacă ne uităm la realizările atât de variate din arta sticlei, putem constata o schimbare categorică de paradigmă în modul de abordare şi receptare a acestui „nou” mediu. Există muzee dedicate sticlei şi manifestărilor ei plastice, există colecţionari de artă modernă şi contemporană în sticlă, există, aşa cum spuneam, şcoli şi centre – de stat sau independente –



deasupra
Alexandra Mureşan, *Gaze in/Gaze out*, 2014, sticlă fuzionată, pâte de verre, metal, 40 x 85 x 50 cm
Credit foto: Alexandra Mureşan

care au cursuri dedicate prelucrării artistice a acestui material, există galerii dedicate promovării şi vânzării creaţiilor sculpturale în sticlă, există rezidenţiate, granturi şi concursuri de gen dedicate artei sticlei, care au premii substanţiale ş.a.m.d. Şi chiar dacă nu am putea afirma că toate manifestările actuale ale sticlei se pot revendica a fi artă, cred că putem spune, fără doar şi poate, că sticla se integrează onorabil în trendul actual al artei – fie el bun sau rău. În ceea ce priveşte modul în care suntem receptaţi de către galeriile ce au ca profil noile medii, acesta este un capitol *under construction*, mai puţin pe plan internaţional, unde astfel de galerii colaborează deja cu artişti reprezentativi ai artei sticlei, tratând lucrările acestora cu aceeaşi seriozitate şi respect acordate unor lucrări de pictură, sculptură, grafică sau video art. Mult mai multă muncă va trebui depusă în România, până când manifestările plastice pertinente în sticlă vor ajunge la statutul pe care îl au pe plan internaţional. Însă vântul schimbării bate şi la noi. Spre exemplu, chiar recent am participat la o expoziţie a galeriei Iaga International – galerie nou inaugurată la Cluj, dedicată promovării dialogului dintre arta contemporană italiană şi română – unde creaţiile de sticlă au fost expuse şi tratate cu acelaşi respect precum cel acordat celor de pictură, grafică sau sculptură. Rămâne însă la latitudinea tinerei generaţii să continue revoluţia în modul de a trata şi percepe sticla aici, dar şi peste hotare.

I.S.: *Sticla ca mijloc de expresie plastică a depășit astăzi statutul de artă decorativă? Crezi că este necesară o adaptare la fenomenul artistic actual, îndrumând studenții în această direcție?*

A.M.: Arta sticlei a evoluat cu adevărat foarte mult, în ultima decadă. Există desigur o serie de manifestări care au rămas tributare decorativului din care au emers, însă o semnificativă parte a creaţiilor actuale în sticlă a depăşit categoria meşteşugului sau a artei decorative. În ceea ce priveşte trendul pe care trebuie să-l adopte îndrumarea universitară din cadrul disciplinelor dedicate sticlei, cred că aceasta ar trebui desigur să ţină cont de mutaţiile actuale din artă, însă nu neapărat să încerce să le imite. Formele fără fond nu au adus niciodată beneficii durabile. Şi chiar dacă învăţământul academic actual în România are încă o puternică alură tradiţională, acest lucru nu înseamnă neapărat un fapt rău. Căci, atunci când vine vorba de prelucrarea sticlei, stăpânirea meşteşugului e importantă. Desigur, un upgrade tehnic nu cred că ar strica niciuneia dintre secţiile de sticlă şi va fi mereu mai mult decât binevenit, însă cred că studenţii care aleg această disciplină au mult mai mult de câştigat dacă posedă mai întâi un areal concret şi solid de tehnici de prelucrare de bază, pentru ca mai apoi să poată inova şi, de ce nu, depăşi tradiţia. Acestea fiind zise, trebuie să spun că la Cluj, în cadrul departamentului de Ceramică-Sticlă-Metal avem deja cursuri de Explorări creative în sticlă, Proiecte alternative în ceramică – sticlă, Tehnici experimentale de specializare sau Investigaţii conceptuale în artele vizuale etc. În cadrul acestora încurajăm studenţii să descopere şi să experimenteze modalităţi originale şi contemporane de exploatare a potenţialului sticlei.

I.S.: *Ce sfaturi îi poți oferi unui proaspăt absolvent al secției de sticlă? Cum ar trebui să se promoveze și care ar fi primii pași pentru a reuși în această lume?*

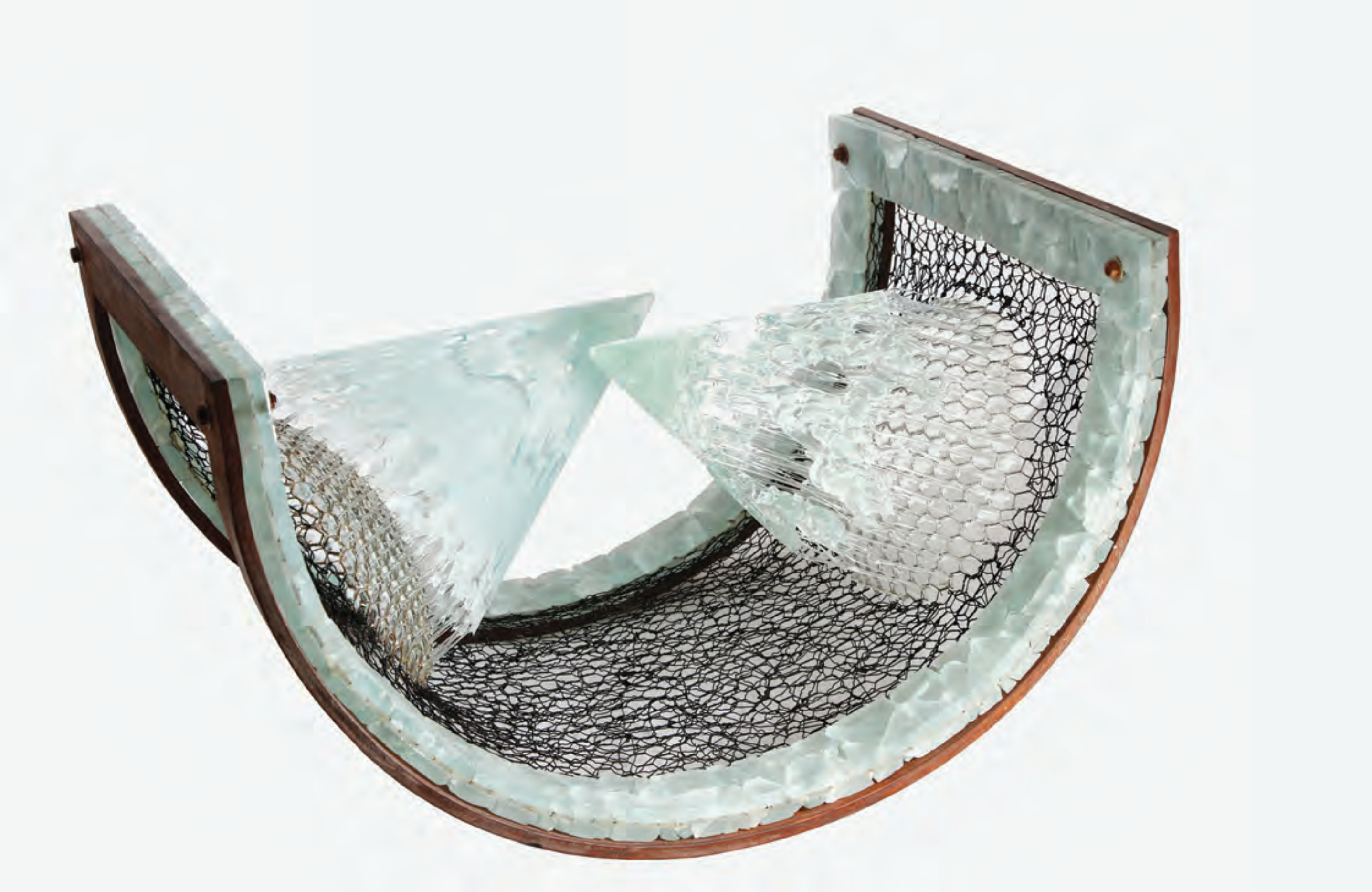
A.M.: Chiar dacă poate nu trăim în cea mai bună dintre lumile posibile, totuşi datorită internetului şi libertăţii de mișcare de care ne bucurăm acum, putem observa, în timp real, evoluţia artei şi, în particular, a sticlăriei artistice la nivel global. Azi doar noi suntem propria noastră limită. E greu totuși să dau sfaturi, căci ştiu cât de plictisită eram eu în studenţie de cei care încercau să îmi spună „cum stă treaba”. Dacă totuşi e să le dau câteva idei, aş începe cu bobocii în ale sticlei. Căci situaţia e oarecum similară urcatului cu maşina pe o pantă înzăpezită. Poţi să reuşeşti să urci, dacă îţi iei un demaraj puternic şi din timp, înainte de a începe urcarea. Altfel, fie rămâi blocat, fie derapezi la nesfârșit. Acestora le-aş sugera ca, atât timp cât se află la universitate, să profite cât mai mult de tehnologia, oricât de sumară, pe care o au la dispoziţie. Să se joace şi să greşească mai mult în prelucrarea materialului, căci din acest joc şi din greşeli pot cunoaşte cel mai bine materialul. Sticla e un material incredibil de dificil, de încăpăţânat, însă le sugerez să fie mai încăpăţânaţi ca ea. E mai greu însă să dai sfaturi proaspeţilor absolvenţi, căci ei se află deja pe pantă. Ei se confruntă acum cu realitatea dură a jocului / domeniului, aceea a costurilor tehnologice şi materiale, a găsirii unui spaţiu propriu şi propice desfăşurării unei activităţi dedicate sticlei etc.

Lor le-aş spune, totuşi, că, dacă au fost destul de nebuni ca să ajungă până aici, să nu se lase descurajaţi, să îşi viseze în continuare lucrările în sticlă. Dar să o facă într-un mod ceva mai disciplinat şi ţintit. Cred că primii paşi, pentru a reuşi în această lume, tot în galoşii internetului trebuie să îi facă. Să caute concursuri, rezidenţiate, granturi, programe, expoziţii la care, în măsura posibilităţilor, să aplice cu mare încăpăţânare, dar atent şi coerent. Cred cu tărie că, dacă eşti suficient de perseverent, disciplinat cu tine însuţi şi cu munca pe care o faci şi – cel mai important – dacă eşti pasionat de ceea ce faci, poţi prinde, cum se zice în popor, pe Dumnezeu de un picior. Sigur, depinde și de Dumnezeu.

VIZIBIL ȘI IMPREVIZIBIL ÎN LIMBAJUL PLASTIC AL STICLEI CONTEMPORANE

Text de / Text by
ALEXANDRA MUREȘAN

Dacă e să alocăm fiecărei epoci un material, mi se pare că etapa actuală este incontestabil o epocă a siliciului. Lăsând deoparte universul procesoarelor digitale, sticla este o prezență mai mult decât familiară în utilitar, un material de-a dreptul invaziv. În artă, îşi face tot mai vizibil prezenţa în instalații interactive, în lucrări provizorii, în performance-uri și alte manifestări de gen. Printre multiplele faţete postmoderne ale sticlei, latura conceptuală câștigă tot mai mult teren. Aceasta nu înseamnă însă că meșteșugul echilibrează întotdeauna determinarea ideatică a obiectului. În acest context, explorarea tot mai acută a laturii îndelung „renegate" a sticlei – cea a defectului – constituie una din mutaţiile importante în maniera de a percepe şi a prelucra materialul azi.



deasupra
Alexandra Mureşan, *"...like strangers in their longing"*, 2014, sticlă fuzionată, spartă, metal, 39 x 62 x 45 cm. Credit foto: Tudor Păsat

pagina alăturată
Ioana Stelea, *Lost and Found Archive*, 2014, ansamblu din sticlă gravată, dimensiuni variabile

deasupra
Alexandra Mureşan, *Panta rhei I*, 2012, sticlă suflată, fuzionată, metal, 58 x 60 x 20 cm
Credit foto: Alexandra Mureşan

Determinată concomitent de curiozitatea investigării potenţialului plastic, spontan, al sticlei, de cunoaşterea istoriei sale, precum şi de propriile interogaţii experimentale în sticlă, mi-am propus realizarea unei „hărți" sintetice a ceea ce înseamnă azi sticla de studio, sub influența actualelor paradigme artistice și tehnologice. Filtrul acestei analize îl va constitui identificarea acelor maniere de abordare care investighează, surprind şi relevă potenţialul ludic al „defectelor" sticlei – precum fragilitatea, casantul, incompatibilitata sau alte aspecte corelate imprevizibilului. Un poet român contemporan definea poezia ca fiind „o armonizare a erorilor". Credem că definiția se potrivește la fel de bine pentru Arta Sticlei.
Care sunt principalele mutaţiile pertinente pe care acest spectaculos „virus" al sticlei de studio le-a suferit în contextul artei? Care sunt efectele vizibile ale noilor (hiper)tehnologii asupra creaţiei şi creativității în sticlă? Cum se relevă imprevizibilul sticlei în vizibilul intenţional al artei de azi? Care este sorgintea şi semnificaţia acestei schimbări de paradigmă prin care efectul este obţinut din exploatarea aşa-ziselor „puncte slabe" ale materialului? Cât de relevantă mai este azi dezbaterea referitoare la statutul propriu-zis al sticlei în artă?

INTERNATIONAL GLASS SYMPOSIUM „NOVY BOR”

Text de / Text by
CĂTĂLIN DAVIDESCU

Cehia, datorită tradiției sale seculare, a rămas printre cele mai sensibile spații la arta sticlei din Europa, iar pentru redescoperirea și reactualizarea acestei moșteniri culturale, în perioada 1 – 4 octombrie 2015 aici a avut loc cea de-a XII-a ediție a Simpozionului internațional de sticlă. Organizat la Novy Bor, oraș situat în regiunea Liberec din nord-vestul țării, acolo unde „bate” inima cristalului de Boemia, International Glass Symposium (IGS) este o manifestare trienală ce poate fi considerată una dintre cele mai importante la nivel internațional.

În cei 33 de ani de existență, IGS a capacitat cele mai importante nume din sticla internațională, iar piesele create aici au definit, în timp, un patrimoniu artistic demn de invidiat. Din păcate, ca și la noi, după căderea comunismului și în urma privatizării industriei a existat o perioadă de destabilizare, iar colecția de peste 1500 de lucrări a fost pe punctul de a fi vândută la licitație. O inițiativă salvatoare s-a concretizat în preluarea colecției de către o fundație care o expune acum într-un spațiu special proiectat: Glass Art Center, Glassworks Frantisek din localitatea Sazava. Iar printr-un acord semnat de Fundație cu Muzeul Artelor Decorative din Praga, în mod simbolic, 150 dintre piesele reprezentative din patrimoniul IGS s-au reîntors la Novy Bor, constituind nucleul noului muzeu de sticlă contemporană, Ajeto Glass Museum, care a fost inaugurat cu ocazia Simpozionului. Ajeto a devenit cel de-al doilea muzeu al acestui oraș cu 12 000 de locuitori, după Muzeul Sticlei, înființat în anii ’50, care deține o impresionantă colecție internațională de sticlă veche și contemporană. Am descoperit cu emoție în colecția de la Ajeto și numele a doi artiști români: regretatul Dionisie Popa și „belgianul” Eduard Leibovitz.

Actuala ediție a IGS s-a bucurat de o participare de-a dreptul impresionantă: 70 de artiști, sticlari și designeri din 15 țări de pe aproape toate continentele, dar și cercetători, restauratori și critici de artă, observatori avizați ai domeniului, care au susținut comunicări și mese rotunde în jurul singurului subiect ce preocupa întregul oraș – sticla. Pe lângă aceștia au fost acreditați numeroși ziariști și mai ales galeriști, mulți dintre ei din China și Orientul Mijlociu, unde această formă de expresie artistică este în plină expansiune.

Cele zece fabrici, dar și ateliere de sticlă din oraș ori din împrejurimi, au devenit, timp de trei zile, spații de creație, toate fiind deschise acum și publicului. Lucrările produse au putut fi vizionate, cu ocazia amplei expoziții ce s-a desfășurat pe două niveluri la Muzeul Sticlei, iar panotarea originală a subliniat optim atât diversitatea discursului vizual, cât și particularitățile de limbaj ale fiecărui artist în parte.

România a fost reprezentată la IGS de Mihai Țopescu, invitat pentru a treia oară la acest simpozion. El a realizat o piesă din ciclul „Anatomia sticlei”, proiect pe care îl dezvoltase în anii anteriori, în țară.

Este interesant de menționat faptul că semnul grafic al acestei ediții IGS a fost inspirat dintr-o lucrare a unuia dintre cei mai cunoscuți artiști sticlari din Cehia, Rene Roubicek, o adevărată legendă a sticlei contemporane și, nu în ultimul rând, faptul că Milan Hlaves, curatorul manifestării, șeful departamentului de sticlă și porțelan de la Muzeul Artei Decorative din Praga, a vizitat anul trecut România, în calitate de membru al ICOM Glass, având ocazia să aprecieze expoziția de sticlă românească deschisă la Muzeul Olteniei din Craiova.

IGS – 2015 poate fi definit ca un proiect complex de promovare a schimburilor artistice și de idei, contopind intenția declarată de implicare a comunității locale în viața artistică națională cu o viziune de tip internațional. Cred că este un model de succes care ar trebui urmat și la noi.

deasupra
*Eduard Leibovitz, lucrare din International Glass Symposium „Novy Bor”, 1-4 octombrie 2015.
Foto: Cătălin Davidescu*

SILICIU, SODE ŞI OPAL

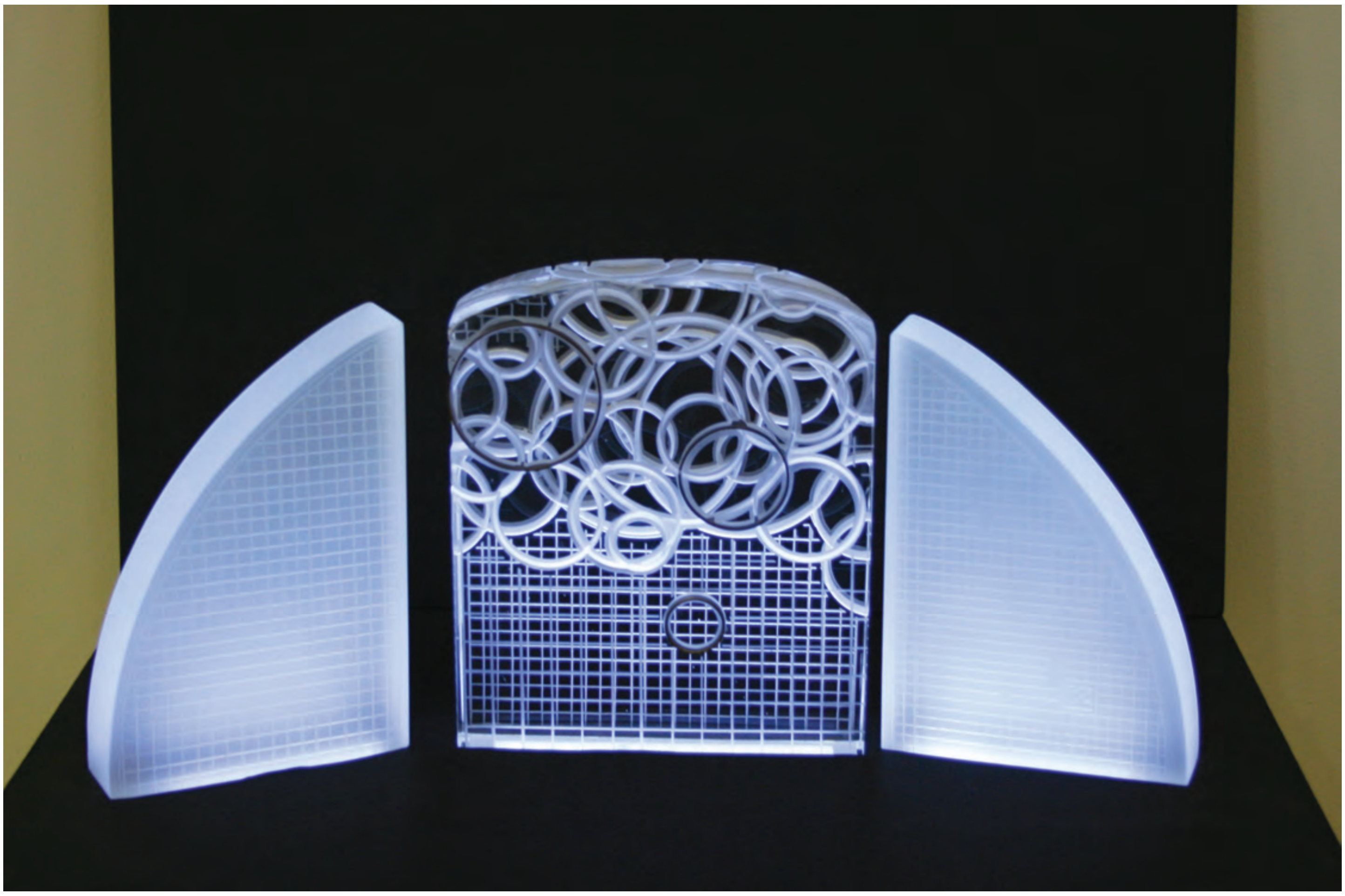
Text de / Text by
CĂTĂLIN GHEORGHE HRIMIUC

Sticla este obţinută în urma sub-răcirii unor topituri de oxizi minerali. Starea de agregare este cea vitroasă – adică, în urma sub-răcirii, structura oxidică existentă în topitură „îngheaţă” într-o masă cu proprietăţi fizico-chimice şi estetice de excepţie. Sticlele uzuale se obţin prin topirea unor amestecuri de oxizi, în care rolul principal îl are bioxidul de siliciu (circa 75–85 % în reţete).
Ca materie primă principală este utilizat nisipul. Alături de acesta, componenţi importanţi în structura sticlei sunt oxidul de sodiu (materia primă utilizată este soda calcinată) şi oxidul de calciu (materia primă utilizată este calcarul). Pe lângă aceşti trei componenţi principali, sticlele uzuale pot avea în reţete şi alţi oxizi, dar în proporţii mult mai mici.

Sticla optică face parte din categoria sticlelor tehnice speciale, utilizate în principal de industria optică de precizie şi înaltă precizie. Există câteva elemente importante de diferenţiere faţă de sticlele uzuale (cele de menaj şi ambalaj) care îi conferă sticlei optice proprietăţi fizico-chimice şi optice deosebite.
Voi menţiona în continuare principalele patru elemente de diferenţiere faţă de sticlele uzuale. De aceea, sticla optică este mult mai scumpă decât cea uzuală şi necesită atât o tehnologie de obţinere, cât şi condiţii de prelucrare speciale.
Primul element de diferenţiere este transmisia luminii. Sticlele optice au o transparenţă şi o claritate cu mult superioare sticlelor uzuale, pentru a putea facilita o cât mai bună transmitere a luminii la trecerea ei prin dispozitivele optice la care sunt utilizate. Obţinerea acestei transparenţe este posibilă doar prin utilizarea unor materii prime şi materiale de înaltă puritate.
Spre exemplu, materia primă principală utilizată este cuarţul optic, care are un conţinut de oxizi de fier de peste o sută de ori mai mic decât nisipul de cea mai bună calitate.
Desigur, preţul tonei de cuarţ este mult mai mare decât cel al nisipului de carieră.
Al doilea element important de diferenţiere este omogenitatea fizico-chimică a sticlelor optice. Blocurile de sticlă optică trebuie să nu aibă nici defecte fizice (corpuri din zidăria refractară a cuptorului, diverse alte impurităţi), nici defecte care afectează drumul optic al luminii la trecerea prin ele. De aceea, sticlele optice se omogenizează îndelung, necesitând echipamente speciale pentru afinare-omogenizare şi cuptoare cu un control foarte riguros al temperaturii, pentru a nu favoriza apariţia gradienţilor termici în timpul proceselor de topire, omogenizare-răcire şi turnare în matricea metalică. Dacă omogenitatea sticlei nu este păstrată, este afectat un parametru optic extrem de important al sticlelor tehnice, anume indicele de refracţie. Acest parametru este foarte fin controlat şi reprezintă un factor de diferenţiere pentru diferitele tipuri şi mărci de sticle optice.
Spre deosebire de sticlele uzuale, care se topesc de obicei în cuptoare continue de tip vană, cele optice se obţin în general prin topirea în creuzete din ceramică specială sau din platină. Fasonarea sticlelor uzuale se face preponderent prin suflare, presare sau combinat (suflare-presare). Spre deosebire de sticlele uzuale, sticla optică se prelucrează mecanic prin proceduri de debitare-şlefuire şi polisare. De aceea, costul fasonării este mult mai ridicat la prelucrarea sticlei optice.
După conţinutul în bioxid de siliciu şi indicele de refracţie, sticlele optice se împart în două mari categorii:
1) Sticlele optice crown. Sunt sticle optice cu un conţinut de bioxid de siliciu ridicat (65–78%). Au indici de refracţie situaţi în medie între 1,5–1,7 şi coeficienţi de dispersie mici. Sunt sticle care necesită temperaturi de topire ridicate (1400–1450° C) şi, în general, o atmosferă oxidantă în cuptorul de topire.
Aceste sticle sunt mai dure, deci mai greu de prelucrat optic. Duritatea sticlelor crown este cuprinsă, în general, între 7,0–7,5 grade Mohs. Scara durităţii Mohs este crescătoare de la 0 la 10.

deasupra
Monica Damian, *ANE-FAB*, 2000, cristal optic Corning, decupat, polisat, pictat în interior cu emailuri speciale, gravare exterioară, 40 x 18 x 9 cm. Foto: Monica Damian Eyrignoux

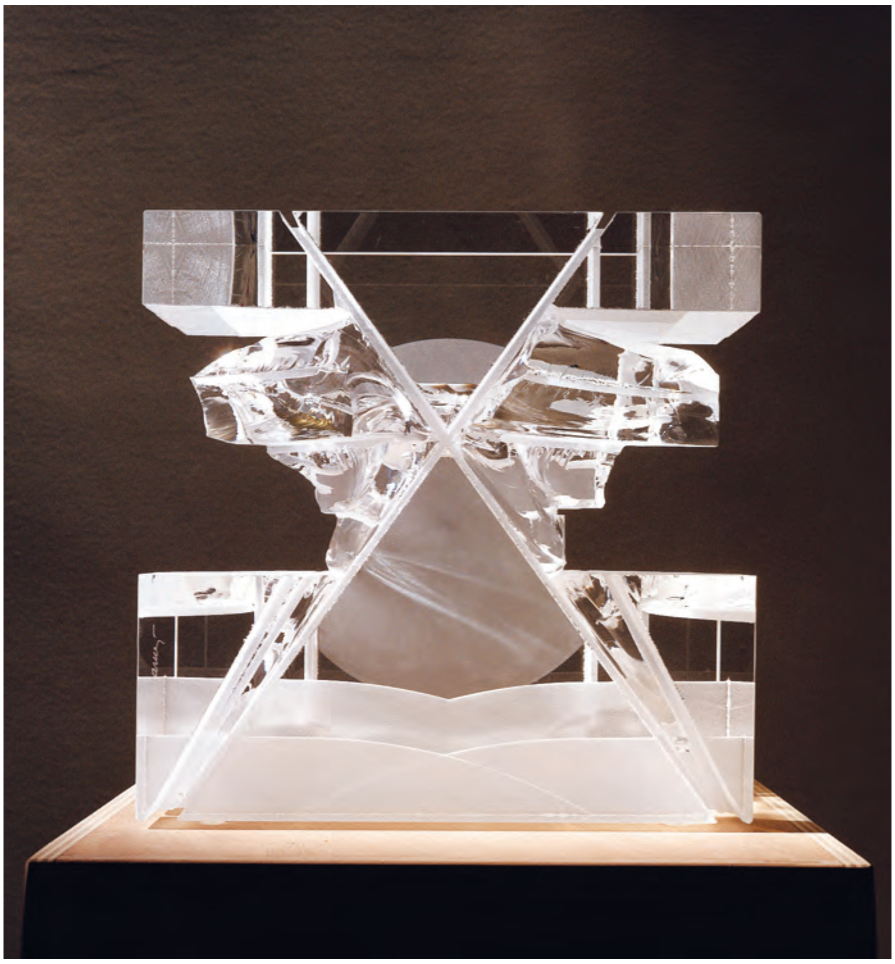
dedesubt
Vladimir Şerban Cioroiu, *Poartă*, 2014, 40 x 17 x 30 cm

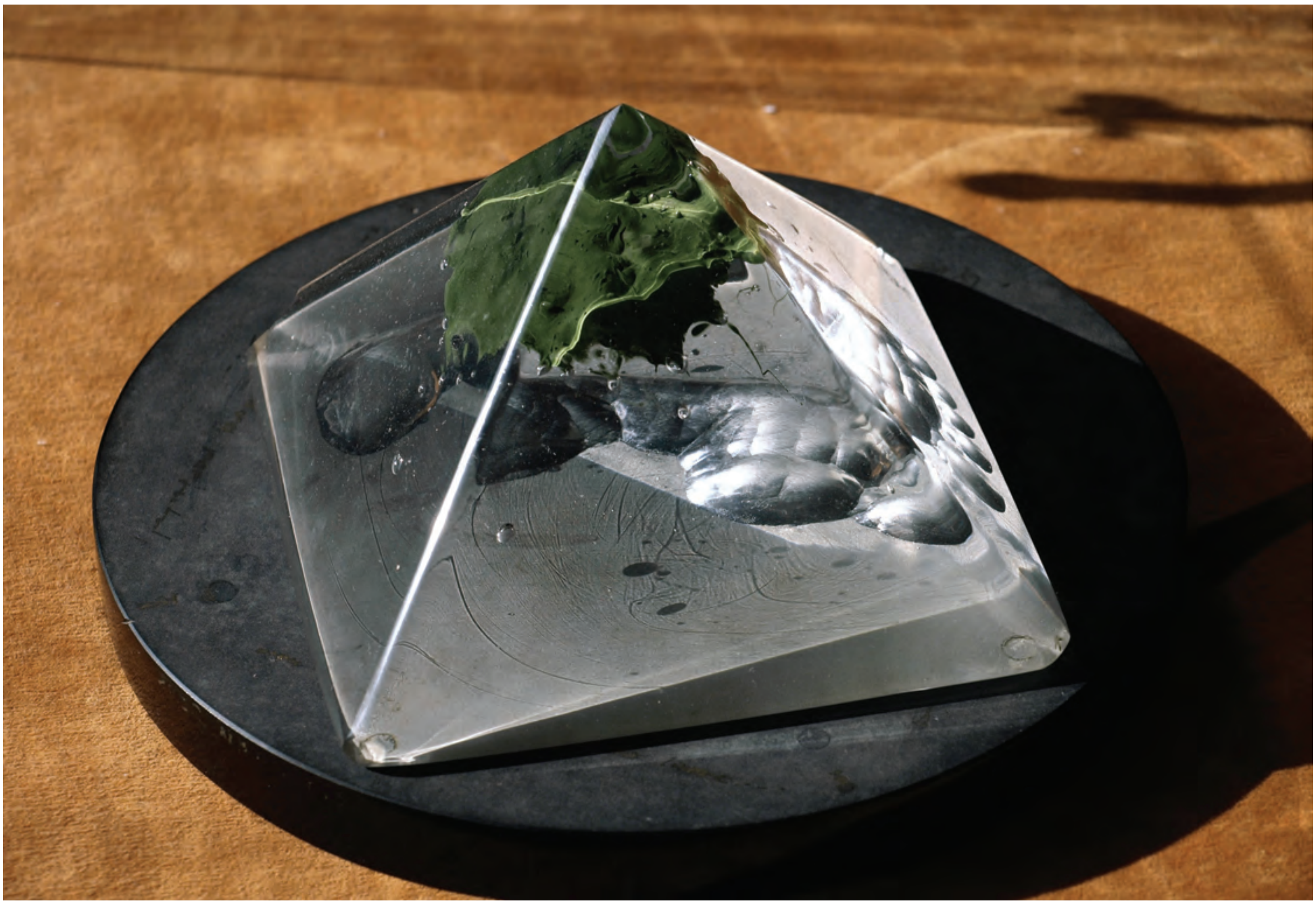


Pentru a putea fi prelucrate, aceste sticle trebuie şlefuite cu materiale de durităţi mai mari de 8,0 grade Mohs. Carburile de siliciu care au duritate de 8,2–8,5 sunt abrazivul utilizat pentru prelucrarea acestor sticle. Densitatea sticlelor crown este uzual cuprinsă între 1,9–2,2 gr/cm^3.
2) Sticlele optice flint. Sunt sticle optice cu un conţinut ridicat de oxid de plumb (între 25–40%). Au indici de refracţie între 1,8–2,5 şi coeficienţi de dispersie foarte ridicaţi. De aceea, la faţetarea sticlelor flint se obţin efecte de dublă şi multiplă refracţie, foarte spectaculoase, care, pe lângă valoarea tehnică de excepţie, provoacă şi un efect vizual foarte apreciat.
Aceste sticle au duritatea mai redusă (6,3–6,5 Mohs), fapt pentru care sunt mai uşor de prelucrat. Densitatea sticlelor flint este însă mult mai mare (2,5–4,0 gr/cm^3), ceea ce le face greu de manipulat în timpul prelucrării. De asemenea, fiind mai „moi”, sticlele flint se pot zgâria mai uşor, deci trebuie să fie prelucrate / şlefuite cu mai mare atenţie.
Recoacerea sticlei optice este o operaţiune foarte importantă. Matriţele metalice cu sticla optică turnată în ele se introduc în cuptoare de recoacere de tip cameră şi se răcesc foarte lent, până la temperatura mediului ambiant, în vederea detensionării complete a blocului de sticlă. Această operaţie durează între patru - cinci săptămâni!
Sticla recoaptă şi răcită se debitează brut şi fin, în blocuri care se prelucrează cu abrazivi de diferite granulometrii şi se polisează pentru a obţine feţe paralele transparente.
Se controlează fiecare bloc de sticlă în parte pe dispozitive optice speciale, pentru a depista dacă sunt în masa de sticlă neomogenităţi (numite tehnic sliruri) sau incluziuni de corpuri străine. Se poate observa că procesul de fabricare a sticlei optice este foarte îndelungat. Prepararea amestecului de materii prime, topirea, omogenizarea, răcirea şi turnarea sticlei optice durează circa 30-40 ore, dependent de tipul sticlei, iar recoacerea circa patru - cinci săptămâni. De aceea, costurile de fabricare şi prelucrare sunt foarte ridicate.
O categorie de sticle numite generic opal se obţine la fabricarea sticlelor optice, ca accidente realizate pe fluxul de fabricaţie a sticlelor boro-silicatice, când, în condiţii de neomogenitate termică, înainte de turnare în pasta de sticlă, pot apărea microcristale care la sub-răcire opacizează sticla, dându-i un aspect lăptos, netransparent.
Desigur că sticlele opal se pot obţine şi voit pentru diverse aplicaţii, în special din domeniul sticlelor vitroceramice, cu rezistenţe mari la temperaturi ridicate. Sunt foarte bune izolatoare electrice şi termice, rezistente la şoc termic. Această particularitate este o însuşire diferită faţă de sticlele convenţionale, care nu sunt rezistente nici la şoc mecanic, nici la şoc termic.

dreapta
Matei Negreanu, *Casa*, 1994, bloc de cristal, tăiat, ciobit, polisat, 30 x 30 x 22 cm

dedesubt
Valer Neag, *Piramidă,* 1990, 19 x ø 20 cm, sticlă prelucrată la cald, şlefuit-lustruit-gravată. Foto: Vasile Pleşa





A PATRA DIMENSIUNE

Text de / Text by
ALEXANDRU GHILDUŞ

Abordat iniţial în cadrul proiectelor de design pentru aparatură optică (din Industria Optică Română), cristalul de sticlă mi-a devenit un adevărat prieten. Încet şi convingător, a pus stăpânire pe întreaga mea activitate de după 1989. Abordez sticla optică primordial ca volumetrie, fie în obiectul promoţional şi în realizarea de trofee-premii sau în ansambluri sculpturale, la început de mici dimensiuni, apoi, în etapa anilor 2000, de dimensiuni medii şi mari.

deasupra
Alexandru Ghilduș, *Wrapped message*, 2010, 30 x 21 x 25 cm, cristal optic stratificat-polisat, inserție text şi imagine color, fragmente de cristal, soclu din lemn. Foto: Mihnea Ghilduș

Alexandru Ghilduș, ***Sângele sticlei este lumina***, 2008, cristal optic stratificat-polisat, fragmente de cristal, soclu din lemn. Foto: Mihnea Ghilduș

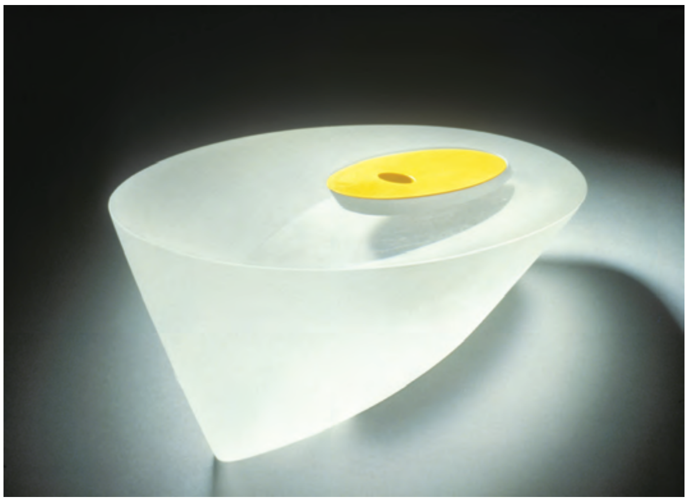
Transparenţa, reflexia, refracţia, elemente care descriu acest material (citit ca fiind „rece", în anumite registre), conferă ansamblurilor sculpturale, obţinute prin adăugiri succesive de straturi polisate şi fragmente recompuse, o căldură „expresivă" insolită. Se incită imaginaţia prin forme compuse-descompuse şi recreate prin relaţia suprafeţelor de cristal interioare şi exterioare, perfect polisate, cât şi a imaginilor proiectate la infinit, prin graţia luminii.

Una dintre tehnologiile aplicate producţiei de aparatură optică de mare precizie – reticolul – a fost sursa mea de inspiraţie pentru crearea unei formule de introducere în sticlă a imaginilor color, grafice şi fotografice. Inovaţia mondială a fost brevetată în anii '90 şi permite, de atunci încoace, crearea de imagini grafice în interiorul volumului de cristal. Această formulă, cuplată cu efectele urmărite prin corelarea volumelor şi a suprafeţelor de cristal, permite descrierea unei a patra dimensiuni: „profunzimea". Este percepută în sine, datorită transparenţei spaţiului interior (conţinut) şi plonjată în spaţiul virtual, prin prelungirea la infinit a visării.

PROFESIONISM DINCOLO DE MODE: GALERIA SCREMINI

Text de / Text by
CLARA SCREMINI

Interesul pe care îl stârnește sticla se datorează faptului că este un material complex și paradoxal. Pentru a te putea exprima liber în sticlă trebuie să îi cunoști şi să îi înțelegi calitățile și dificultățile. Este cazul oricărei forme de expresie artistică. Să te eliberezi de cunoaștere pentru a descoperi ineditul. Artistul care lucrează cu sticla trebuie să-și cunoască bine materia și să o stăpânească la fel ca în toate curentele artistice. Trebuie să își asume calitățile moștenite și să le pună în valoare prin creația sa. Cu toate acestea, pentru a aduce o privire proaspătă asupra unui concept artistic este primordial să îl depășești.



deasupra
Martin Hlubucek, *Tribune*, 2015, cast glass. Copyright Clara Scremini Gallery, Paris

alăturat
Tessa Clegg, *Orbit II*, 2005, cast glass. Copyright Clara Scremini Gallery, Paris

Pentru a putea să-și dezvolte ideile, artistul are nevoie de o cunoaștere absolută asupra artei. Atâta timp cât nu va frecventa o formă de învățământ artistic, în locuri dedicate și învățării tehnicilor de stăpânire a materiei, acela va rămâne la granița ambiguă dintre artă și artizanat.
Din fericire, unii artiști au acum șansa să întâlnească profesioniști ai domeniului, capabili să-i ghideze.
Formarea mea într-o școală de artă m-a învățat să privesc toate creațiile cu exigență, iar această pasiune neașteptată pentru sticlă mi-a fost ghidată, în parcursul meu de galeristă, indiferent de mode și seducții. Sticla m-a făcut să văd cu adevărat un nou concept despre sculptură. Această materie unică, ce există încă de la începutul civilizației, nu încetează să mă surprindă prin volumele reale și, uneori, în aparență inexistente. În tăcerea unei priviri sau a unui gând, ele deschid o infinitate de jocuri și interpretări asupra prezenței și absenței.
(Paris, 25 septembrie 2015)
Traducere din franceză de CĂTĂLIN DAVIDESCU

ARTIŞTI, ARTĂ ŞI STICLĂ

o privire din perspectiva Premiului Memorial „Jutta Cuny-Franz”

Text de / Text by
DEDO VON KERSSENBROCK-KROSIGK

Mişcarea americană de sculptură în sticlă şi-a sărbătorit cea de-a 50-a aniversare în 2012. Oficial, ea a început la Toledo, Ohio, în 1962, în contextul unei întâlniri a unor artişti sticlari, organizată de Muzeul de Artă din Toledo. Artiştii şi susţinătorii lor experimentau cu un cuptor pe care îl construiseră şi aveau în minte două lucruri: mai întâi, ei voiau să creeze o abordare artistică a muncii cu sticla topită în afara industriei tradiţionale a sticlei, iar apoi, considerau că este necesar să extindă posibilităţile de educaţie şi preconizau cursuri pentru obţinerea unor diplome universitare.

Au existat diferite preludii la mişcarea americană, nu în ultimul rând, scena artei sticlei din Cehoslovacia începând din anii ‘50. Mişcarea sculpturii în sticlă a revoluţionat însă utilizarea sticlei în domeniul artei, deoarece sculptura în sticlă a devenit un fenomen pe plan mondial începând din anii ‘70. Comunitatea artiştilor sticlari creşte continuu, iar mulţi artişti se consideră în linie directă cu pionierii acestei mişcări. Cei care colecţionează sticla pentru a-şi înfrumuseţa casele sau birourile pot alege dintr-o gamă largă de obiecte, probabil mai mult decât oricând înainte. Artiştii sticlari contemporani sunt mai profesionişti decât oricare generaţie dinaintea lor.

Aşadar, nu există o penurie de sticlă, frumoasă şi decorativă, cu strălucire, care atrage privirile în orice mediu ambiant. Dar cum rămâne cu arta? Incertitudinile privind definiţia artei nu sunt noi şi nu au fost rezolvate în ultimele decenii. Totuşi, se pare că astăzi nu sunt mulţi cei cărora le pasă realmente de asta. Diversitatea şi transgresiunile de orice gen sunt general acceptate, iar comercianţii, ca şi profesorii de artă devin din ce în ce mai profesionişti în facilitarea accesului la artă şi în transmiterea punctului lor de vedere către public. Este oare posibil ca, în tot acest activism, artiştii înşişi, cât şi ideile lor centrale despre artă să fie oarecum marginalizate?

Căutările pentru descoperirea „adevăratelor” opere de artă în domeniul sticlei sunt foarte dificile. Aceasta este sarcina Fundaţiei Jutta Cuny-Franz, care acordă, din doi în doi ani, Premiul Memorial „Jutta Cuny-Franz”, în valoare de 10 000 EUR, două premii pentru talent, fiecare dotat cu 1 500 EUR, şi un număr de diplome onorifice, unor tineri artişti extrem de promiţători, care folosesc sticla ca pe o componentă majoră a lucrărilor lor.

Fundaţia a fost înfiinţată de Ruth-Maria Franz la Viena în 1983, în memoria fiicei sale, Jutta Cuny, care a murit într-un accident de maşină, în acel an.

Jutta Cuny (n. 1940) îşi începuse explorările artistice destul de târziu, cu o serie de stagii de ucenicie la Paris, Epinal şi Viena. În timpul unui seminar de sculptură ţinut de sculptorul italian Francesco Somaini (n. 1926) în 1974, Cuny şi-a descoperit pasiunea pentru arta sculpturii. De la Somaini, a învăţat o tehnică de sablare pe care a aplicat-o la sticlă pentru prima dată în 1976. În anii următori, a lucrat în atelierul lui Somaini din Lomazzo, de lângă Como, până când şi-a extins propriul ei atelier de la Docelles, adăugând o cabină de sablare pentru sculpturi monumentale. Cariera artistică a lui Jutta Cuny nu a început cu o pregătire de bază în sticlărie: artista a evoluat mai degrabă spre sticlărie; sticla a devenit treptat centrul activităţii sale, pentru că era materialul necesar pentru a-şi materializa viziunea artistică.

În 1967, istoricul de artă francez Jean Leymarie spunea: „Dar dacă arta nu mai există, sau dacă nimeni nu mai ştie cum să o definească, mai rămân, din mare fericire, artiştii: aceste creaturi de fantezie şi libertate, care sunt salvarea omului” (v. Jean Leymarie, „La transformation des formes dans l'art contemporain.” Conferinţă din 5 septembrie 1967, în: Jean Leymarie (ed.), *L’art dans la société d’auhourd’hui. Textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres Internationales de Genève 1967 avec le concours de l’UNESCO, Rencontres internationales de Genève*, 21, 1967, Neuchâtel 1968, pp. 11–22, aici p. 22.). Acesta ar putea fi un bun îndrumar, mai ales pentru zilele noastre. Căutăm fantezia şi mai presus de toate, libertatea, atunci când căutăm arta. *(Octombrie 2015)*

Articolul este o sinteză a textelor scrise cu ocazia Premiilor Jutta Cuny-Franz din 2009, 2011 şi 2015, şi publicate în: „Neues Glas – New Glass”, nr. 3, 2009, pp. 72–75; nr. 3, 2011, pp. 72–73; şi nr. 3, 2015, p. 67.

pagina din dreapta
C. Matthew Szösz (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2009), ***Inflatable no. 33***, 2008, fused and inflated sheet glass, 77 x 48 x 26 cm. Foto: C. Matthew Szösz

Alexandra Mureşan (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2013), ***Panta rhei II***, 2012, glass blown, fused, pâte-de-verre, wire mesh, silicone, 59 x 60 x 17 cm, Foto: Alexandra Mureşan

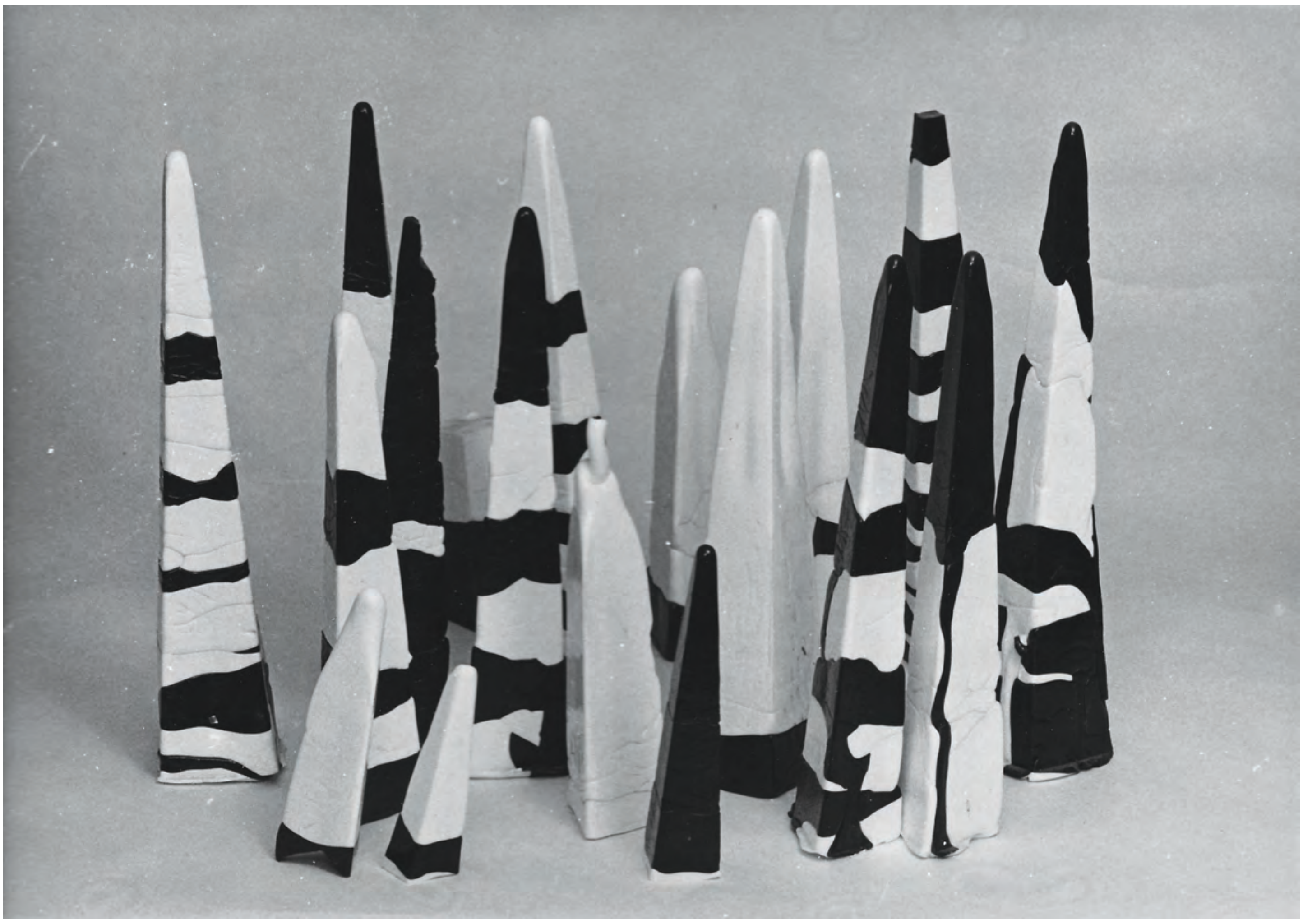
Julius Weiland (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2011), ***Cluster I***, 2010, glass tubes, fused, 80 x 40 x 20 cm. Foto: Wolfgang Selbach

paginile 44-45
Rui Sasaki (winner of the Jutta Cuny-Franz Memorial Award 2015), *Subtle Intimacy*, 2013, glass, fused, ash from plants and seaweed from Awashima, LEDs, 180 x 194 x 198 cm. Foto: Rui Sasaki

CRISTINA ILIESCU. TAINE

Text de / Text by
DOINA MÂNDRU

Sculptoriță ca vocaţie, artistă sticlar prin formaţia vegheată de Dan Popovici la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, promoţia 1981, Cristina Iliescu este autoarea unei opere recunoscute prin numeroase expoziţii şi premii acordate pentru ambele expresii artistice: în 1993 şi 2003 pentru sticlă, în 2002 pentru instalaţie, iar în 2011 pentru sculptură. Ultima ei prezenţă expoziţională la Gheţăria Mogoşoaiei a ilustrat pertinent dubla vocaţie, aceea de plastician format nu doar în proximitatea tatălui, sculptorul Gheorghe Iliescu Călineşti, ci rezonând împreună cu acesta în faţa lemnului, şi de sticlar nevoit, de la început, să-şi adapteze expresia la mijloacele tehnice la care are acces.



În acest sens, evoluţia sticlarului Cristina Iliescu a fost marcată de participarea la simpozioanele desfăşurate începând cu 1985 la Aleşd, apoi în 1986 la Târgu Jiu şi în 1988 la Dorohoi, pe lângă fabricile de sticlărie care ofereau accesul la materiale, muncitori şi cuptoare. Primele două simpozioane au constituit ocazia să experimenteze suprapuneri vitroase în straturi consistente, utilizând sticla transparentă şi cea colorată în masă. Ceea ce o preocupa era expresivitatea unor volume simple, construite pe verticală, în care alternau cromatica şi efectul de transparenţă – transluciditate.

O lucrare din această perioadă participa în 1986 la Bienala Artelor Decorative de la Erfurt.

În simpozionul de la Dorohoi, din 1988, artista a experimentat simpla alternanţă de opacităţi alb-negru, prin opalinul şi sticla colorată în masă pe care le-a turnat în forme de piramidă longilină, pregătite din vreme. Coacerea în mediul industrial, mult mai rapidă, şi nu în cuptorul clasic, timp de 48 de ore, a presupus manevre şi adaptări tehnologice reciproce, vulnerabilităţi asumate, dar şi o importantă doză de aleatoriu intervenind benefic în realizare.

Straturile de opalin de grosimi şi forme diferite, dozarea rafinată a raportului dintre alb şi negru, şlefuirea perfectă au creat un fascinant efect de vibraţie mai ales la nivelul ansamblului, în microinstalaţia ce reunea volumele elongate.

Creaţiile din anii 1997-2000 valorifică, în sculpturi de dimensiuni mici, sticla optică. O sursă de sticlă nobilă, de o puritate şi culori remarcabile, a fost defunctul Institut Naţional al Sticlei ale cărui resturi, sau, dimpotrivă, loturi experimentale au fost utilizate şi de Iliescu, alături de alţi colegi de generaţie, între care amintesc pe Cătălin Hrimiuc.

Cristina utilizează sticla optică în varianta colorată în masă, oranj intens, albastru electric sau verde smarald, în fragmente de dimensiuni mici, discuri sau dreptunghiuri relativ subţiri, şlefuite opac, uneori în grosimi diferite, pentru a crea efecte de tonalitate. Sculpturile acestei perioade sunt gândite ca piese privilegiind planul, şi nu volumul, recursul la formele minimale, cromatica vie, insolitul şi chiar umorul, amintind de stilistica obiectelor pictate în anii ’30 ai secolului trecut de Joan Miro.

Cele mai recente lucrări expuse la Gheţărie sunt sculpturi realizate în lemn cu planuri puternic colorate care integrează plăci de sticlă optică sau fine tubuşoare transparente, pentru a sugera poetic o cădere de apă, misterul unei ferestre ori eclipsa. Tăietura sigură a sculptorului, respectul aproape religios faţă de material, recursul la planurile articulate în forţă, ineditul asamblărilor lemnului cu metalul şi sticla definesc inventivitate, o viziune plastică originală, o imaginaţie vie care recurge ades la metaforă – cu un cuvânt, un artist autentic.

summary

The most recent works on show at the Ice House are sculptures in wood with strongly colored surfaces which integrate optic glass plates or fine, transparent tubes, to poetically suggest a waterfall, the mystery of a window or an eclipse. The precise cut of the sculptor, the almost religious respect towards the materials, the resort to planes articulated en force, the startling character of the assemblies of wood with metal and glass define inventiveness, an original plastic vision, a keen imagination which often resorts to the metaphor, in a word, a genuine artist.

deasupra
Cristina Iliescu, *Cântăreaţa*, 2009, lemn şi sticlă, 127 x 40 x 66 cm

pagina din stânga
Cristina Iliescu, *Taine*, 1988, opal şi sticlă colorată în masă, ardere 1200˚C, 100 x 50 x 45 cm

ALTOI BUN: ADRIANA POPESCU PĂSAT

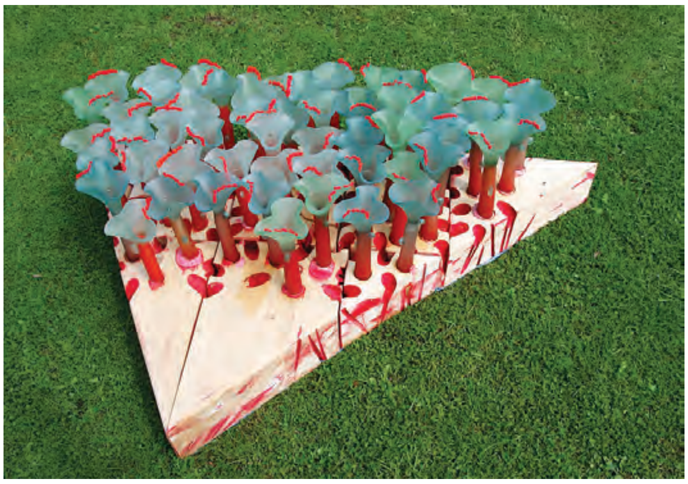
Text de / Text by
AURELIA MOCANU

Un bilanț european la finele veacului XX grupa la „imaginativi creatori în sticlă” pe Dana Zarnecnkova, Karin Hubert, Erwin Eisch, Keith Brocklehurst şi Edward Leibovitz, cel cu rădăcini româneşti. Înainte bine de a împlini trei decenii de activitate, Adriana Popescu Păsat era printre ei, iar imaginea Vagonului sanitar, *aflat în colecția Muzeului Sticlei din Düsseldorf, va fi mediatizată larg ca afiş al colecției (2009). Artista clujeancă antologată de prestigiosul album german* Neue Glas in Europa *s-a stins fulgerător la 53 de ani, în decembrie 2007.*

deasupra
Adriana Popescu Păsat, *Frutti di Mare*, 2000, sticlă suflată, 25 x 100 x 100 cm, detaliu

deasupra
Adriana Popescu Păsat (portret), *Altoi*

dreapta
Adriana Popescu Păsat (portret), *Buchetul Semiramidei*



Familia de creatori: Alexandru Păsat (sculptor) şi fiul, Tudor Păsat Popescu (artist multimedia), Cristina Popescu Russu (ceramistă), Liviu Russu (sculptor) au pierdut un membru nepreţuit al echipei lor artistice, care funcţiona ca o punte de dialog între Cluj şi Bucureşti. Artiste notabile ale generaţiei ’80, surorile Popescu se formaseră la liceul de arte din Craiova, ca să opteze apoi, în definirea unui domeniu artistic, pentru Cluj sau Bucureşti. Cristina şi Adriana vor deveni două performere ale cercetării formale, într-un mediu generat de foc, ceramică, respectiv sticlă.

Adriana Popescu nu uita să consemneze în fişa sa artistică tutela profesorală a Anei Lupaş, eminentă experimentatoare a limbajului metadecorativ. Adriana a expus neîntrerupt, începând cu 1980, cu un palmares internaţional invidiabil: premii pentru sticlă de artă la Erfurt şi Hilden – Germania, Ebeltoft – Danemarca, apoi la bienala de sculptură mică de la Viena. Are lucrări achiziţionate de muzee germane la Düsseldorf şi Coburg, deopotrivă în Danemarca şi Norvegia. Două premii ale UAP pentru artă decorativă, expoziţii personale precum *„Alcătuiri”* şi *„Roz cotidian”* sunt doar datele de contur ale unei cariere susţinute.

Miezul poetic al atelierului Adrianei Popescu este cu mult mai greu de cartografiat. Artista se desfăşura pe un arpegiu amplu, atât al dimensiunilor (până la ansambluri ambientale), al cromaticii exuberant-dense pe care o poate etala tehnologia sticlei, cât şi pe palierul narativului şi al mixajelor-asamblaj. Sticla se modela sub mâinile şi suflul ei, la propriu şi la figurat, precum ecloziunea bobocilor de plante tropicale. „A suflat”, la un moment dat, şi portrete de exuberanţi africanoizi. Unduiri acvatice, muguri-lăstari-înrădăcinări de mangrove: un biotop formal al căldurii colorate care ondulează forme purtătoare, concave. Familiile de recipiente (unele devenite corpuri de iluminat) imaginate de artistă ţin de modularea caliciului.

Se răsfrâng sau se efilează, anunţând straturi secunde de ton cromatic surprinzător. Adriana nu privilegiază transparenţele sticlei, ci opalescenţa ei adânc colorată, de recif ecuatorial.

A imaginat un *Buchet al Semiramidei,* din vălurite cupe înseriate într-un triunghi, care ondulează aerul prin contiguitate.

Dar o vedem pe Adriana Popescu şi regizor-scenograf al unor mixaje de materii adăugate sticlei, pline de humor, cum ar fi *Vagonul sanitar* (o droşcă ubuescă ducând eprubete pestriţe) sau torsul manechin plin de însemne hazlii al *Şefului*.

Adriana visează vegetal proteiform în torpoare, dar poate interveni organizatoric tranşant. Concepe un seducător ansamblu de mari *Altoiuri*, unde gestul drastic de îngrijire-înfăşurare e compulsiv generator de lăstari. Un alt procedeu compoziţional, asamblator va fi şi cel de etalare muzeală, în borcane şi aliniamente. Atentă la detalii, la amănuntul unei tortiţe, al picioruşelor în trepied, al lobării unei buze, al unui breloc de aninat, Adriana Popescu ar fi putut să distribuie tot imaginarul său tonic şi proteiform în gingaşe şi suculente anfilade de istorisiri plastice. Credem că verbul substanţiat care-i poate rămâne marcă este „înmugurirea”.

A TREIA DIMENSIUNE ŞI DINCOLO DE EA

Note de atelier februarie – martie 2009

GHEORGHE (DODI) AURSULESEI
în dialog cu / in dialogue with
RAMONA NOVICOV

Gheorghe (Dodi) Aursulesei (1955-2009) a fost absolvent al Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu", Cluj-Napoca, promoţia 1980, clasa profesorilor Rodica Svinţiu, Vasile Egri şi Mircea Spătaru. A fost membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România, Filiala Oradea, din 1990. Expoziţii personale: 1982 Oradea, 1983 Bucureşti, Galeria Artind, 1996 Oradea, 1999 Oradea, 2009 Cluj-Napoca la Muzeul de Artă. A fost organizator al simpozioanelor naționale de sticlărie „Pădurea Neagră" 1984 şi 1985 şi al simpozionului național de sticlărie de la Cluj-Napoca în 1993.

Cum obţii suprafaţa stratificată?

Prin vitrofuziunea a patru straturi, la o temperatură de 800° C. La temperatura asta, părţile de contact fuzionează. În faza finală, incandescenţa îngheaţă ca o magmă vitrificată. Aceasta este sticla Float. De notat că arderea schimbă culorile. Nitratul de argint schimbă culoarea.

Care e tema centrală? Aş vrea s-o formulezi tu.

Discul solar. De regulă, sunt şase-şapte culori, pe care le armonizez prin dozajul amestecului. De fapt, reiau o temă pe care am abordat-o în 1996, Formă şi culoare i-am zis. Mai exista o temă mare, aceea a Arcelor. Arcele-porţi. Porţile altarului, Uşile Împărăteşti. Am asociat progresiv, ca într-o scară ierarhică, arcele de inspiraţie gotică și soarele, clepsidra, poarta. De fapt, lucrările sunt ca un văl liturgic, un element cuprins între doi timpi. Al treilea timp devine spațiu, căci este însăşi transparenţa. Lucrările au o lunetă, o lentilă. Un nucleu. E vorba de controlul fizic al suprafeţei. Îl fac cu o încredere oarbă în ceea ce fac. Ştiu că e o slăbiciune, dar e un impuls organic.

Ai un atelier ca şi submarinul Căpitanului Nemo. Ce înseamnă atelierul acesta?

Înseamnă refugiu, rezervă, laborator de materii și idei. E locul unde se întâlnesc toate. Aş suferi teribil dacă l-aş pierde sau nu l-aş avea. Un artist nu poate lucra dacă nu are sentimentul că e necesar. Doar atunci poate lucra, poate izbucni. Nu pentru că e unic, ci pentru că e nevoie de el. Îmi place să mă joc, să cunosc potenţialul sticlei şi să-l subjug. Văd greşelile dacă merg cu paşi mari. Îmi plac situaţiile învolburate. Şi n-am risipit starea asta interioară. Lucrările acestea înseamnă şi o explorare a trecutului. Amintirea. Eu sunt borna de pornire. Reperul de potenţial. Pentru toate lucrările pe care le vezi, sunt poveşti de dragoste. Sunt fragmentări secvenţiale prin lumea asta (care putea fi şi mai colorată). Culoarea nu e un auxiliar. E un atribut al tensiunii interioare. E rezultatul incandescenţei stării mele interioare. Sticlăria moare ca artă. Este energofagă. A face azi sticlă e un lux. Trebuie să-i menţii fluiditatea constantă. Sticla se topeşte la 1450 – 1700° C. Temperatura la care fuzionează este de 810° C. Sunt un „geamgiu", asta sunt. E formidabil să te joci în straturi, faze, planuri, să prinzi secvenţele poveştilor în starturi de geam ca solzii, dublaţi de culoare.

Vorbeşte-mi mai mult de tehnica sticlei, ca să înţeleg ce se petrece. De alchimia ei.

Există o scală de temperatură care dictează procedeele tehnice. Trebuie să pregăteşti sticla în cuptor. Ea trebuie detensionată, apoi începe să lucreze colorantul cu care doreşti să o înnobilezi. Apoi începe fuziunea. Colorantul intră în sticlă, sticla intră una în alta. E un volum care se aplatizează. Totul devine pastă, e ca un compus magmatic. Trebuie să îl simţi. Nu ştiu ce se întâmplă. Mereu e o surpriză. Sticla Float are două feţe care sunt plus şi minus. Ele sunt compatibile cu alte suprafeţe şi rezultă patru-cinci straturi de suprapunere, astfel încât grosimea finală e de 2,5 cm. Cele trei sau patru culori se combină în transparenţă. Materia e transparentă. E o abureală de culoare. Totul e filtrat. Desenul e la scară 1 / 1. Apoi e croit cu diamantul, care e „creionul". M-a pus naiba să mă joc cu focul. Şi să-mi placă. Eu am închis foarte multe cercuri.

Aceste enunţuri fragmentare ale lui Dodi le-am notat fugar. Ultimele fraze sunt scrise ilizibil, în încercarea de a ţine pasul cu cuvintele lui. Aroma ceaiului pregătit cu ceremonie şi muzica lui Bach făceau ca atmosfera atelierului şi cuvintele lui Dodi să fie şi ele transparente, ca foile de sticlă plutitoare ce ne înconjurau. Vorbea cu o fervoare de poet, cu acea uşoară repetiție a cuvintelor pe care o au cei stăpâniţi de preaplinul trăirii. Eram atentă la tot ce spunea, pentru că, peste puţin timp, urma să-i fiu alături la expoziţia sa personală de la Muzeul de Artă din Cluj din martie 2009. Se numea „A treia dimensiune". Nu banuiam atunci că, în octombrie al aceluiaşi an, Dodi va intra în a patra dimensiune.

deasupra
Gheorghe Aursulesei, *În Atelier*, 2009.
Gheorghe Aursulesei, *Arc Poartă*, 2008, sticlă Float, 110 x 80 cm, Foto: Sergiu Aursulesei
Gheorghe Aursulesei, *Înainte de foc*, 2009, Foto: Sergiu Aursulesei

dreapta
Gheorghe Aursulesei, *Porţi Împărăteşti*, 2008, sticlă Float, 100 x 80 cm. Foto: Sergiu Aursulesei

NOIMELE SACRIFICIULUI

Perspective de agregare în viziunea lui Mihai Țopescu

Text de / Text by
CĂTĂLIN DAVIDESCU

Cea mai recentă formă de dezvoltare a proiectului Sacriface, *inițiat acum doi ani la Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești” din Mogoșoaia, a fost prezentată anul acesta la Veneția în două etape și două spații diferite.* Sacrifice / Cocon *– prima și cea mai importantă dintre acestea, a fost găzduită în sălile de la Palazzo Bempo care, alături de Palazzo Mora, este unul dintre cele mai vizibile locuri destinate evenimentelor colaterale Bienalei de artă. Instalația prezentată aici de Mihai Țopescu poate fi descrisă ca un set de șase piese, portrete / autoportrete simbolice așezate în vase metalice, ce sugerează decapitarea. Reprezentând capete de martiri, cele șase ovoide sculptate din lemn, străpunse de cuie din metal și sticlă, ne transmit la nivel subliminal ideea suferinței ascetice.*

deasupra
Mihai Țopescu, *Sacrifice*, 2014, tehnică mixtă (lemn, bronz, sticlă, cuie), 120 x 120 x 46 cm. Foto: Mihai Țopescu

deasupra
Mihai Țopescu, *Sacrifice*, 2014, tehnică mixtă (lemn, bronz, sticlă, cuie), 120 x 120 x 46 cm. Foto: Mihai Țopescu

dreapta
Mihai Țopescu, *Sacrifice,* 2014, tehnică mixtă (lemn, bronz, sticlă, cuie), 120 x 120 x 46 cm. Foto: Romana Țopescu

Dacă la debut, în 2013, proiectul a fost generat de un fapt ce a marcat istoria națională (martiriul familiei Brâncoveanu), ulterior artistul a aprofundat cercetarea prin relevarea multiplelor sensuri pe care le presupune ideea de sacrificiu, de la cel uman la cel divin. Astfel, adiacent miezului simbolic, expunerea de la Palazzo Bempo are în sine și o importantă miză estetică, atât de pregnant sesizabilă în învelișul ei vizual. Într-un spațiu relativ mic, cele șase recipiente metalice, purtând capetele în interior, sunt dispuse într-un triunghi simbolic cu o evidentă trimitere spre zona spirituală. În vârful triunghiului este dispus portretul cel mai evident conturat (frunte, ochi, nas, gură), iar cele de pe laturi caută să se completeze reciproc: unul are gură și celălalt ochi. La bază găsim trei portrete total acoperite: unul în metal, altul în sticlă și, ultimul, aurit. Materialele din care sunt compuse aceste lucrări nu sunt alese întâmplător, lemnul și fierul fiind asociate deliberat pentru a sugera sacrificiul, iar sticla, materialul favorit de exprimare al artistului, pentru accentuarea transparenței dimensiunii spirituale. Suntem în fața unui proces invers decât cel al conceptualismului minimalist *en titre*, unde sensul simbolic al poveștii a migrat spre zona faptului comun, a evenimențialului de tip social sau politic. Propunerea artistului de a aduce în discuție un fapt istoric spectaculos (decapitarea domnitorului Brâncoveanu și a copiilor săi) are o generoasă potențialitate simbolică, imprimându-i o puternică semnificație identitară.
La Piccola Galleria dell'Instituto Romeno di Venezia a fost instalată cea de-a doua etapă a acestui parcurs expozițional. Mihai Țopescu a prezentat aici cinci sculpturi din ciclul *„Sacrificiului"*, alături de trei proiecții video. Proiectul a urmărit o potențare a factorului emoțional, mizând pe dinamica imaginii, unde același portret se dizolvă / scurge / topește în trei stări de agregare diferite: SacrifICE – apă, SacriFACE – pământ (nisip) și SacriFIRE – foc, cele trei elemente esențiale din care au fost concepute. Alternanța secvențială a obiectelor cu proiecțiile video se integrează spațiului galeriei, făcându-l parte a întregii construcții vizuale. Totul devine o expresie sintetizată și personală asupra conceptului de sacrificiu, oferită nouă într-un înveliș contemporan. Prins într-un prezent ce pendulează, încă indecis, între mentalități ce promovează un postcomunism redundant și un neocapitalism de factură primitivă, chiar și după un sfert de secol de la schimbare, artistul ne propune un model spiritual pe care îl consideră oportun de împărtășit și cu care se identifică.
Pentru ediția 2015 a Bienalei venețiene, discursul artistic al lui Țopescu este o formă „eroică" și, într-un fel, chiar subversivă în contextul temei generale propuse de curatori: *„Personal structures – Crossing borders"*; ambele evenimente provocate de artist oferă o alternativă coerentă, dar mai ales independentă, despre noimele existenței, despre sensurile iubirii și ale sacrificiului.

summary

The most recent form of development of the Sacriface project, initiated two years ago at the "Brancovenesti Palaces" Cultural Center in Mogosoaia, was presented in Venice this year, in two different stages and spaces. – the first and most important of them, was sheltered in the halls of the Palazzo Bempo which, together with the Palazzo Mora, is one of the most visible places sheltering collateral events of the art Biennale. The installation presented here by Mihai Topescu can be described as a set of six pieces, symbolic portraits / self-portraits laid in metal vases, suggesting a beheading. Representing heads of martyrs, the six ovoids carved in wood, pierced by metal and glass nails, subliminally convey the idea of ascetic suffering. For the 2015 edition of the Venice Biennale, Topescu's artistic discourse is a "heroic" and, in a way, even a subversive form in the context of the general topic proposed by the curators: *"Personal structures – Crossing borders"*; both events provoked by the artist offer a coherent alternative, which is especially independent, to the meanings of existence, those of love and sacrifice.

dosare de artist
// PORTFOLIOS

Valeriu Șchiau, Expoziția „Stânga / Dreapta. Povestea unui erou oficial”, Credit foto:: Galeria Calina și Experimental Project.

VALERIU ȘCHIAU
Dimensiunile Traumei

Text de / Text by
OLIVIA NIȚIȘ

Activitatea lui Valeriu Şchiau este, în general, reprezentativă pentru interesanta intersecţie dintre cultura şi istoria traumatică sovietică, perioada postsovietică şi postcomunism. Artistul s-a născut în 1969 în Republica Moldova. A studiat la Şcoala Republicană de Pictură pentru copii „Alexei Şciusev" din Chişinău, astăzi – Liceul de Arte „Igor Vieru". Şi-a continuat educaţia în România, la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti, oraş în care s-a stabilit.

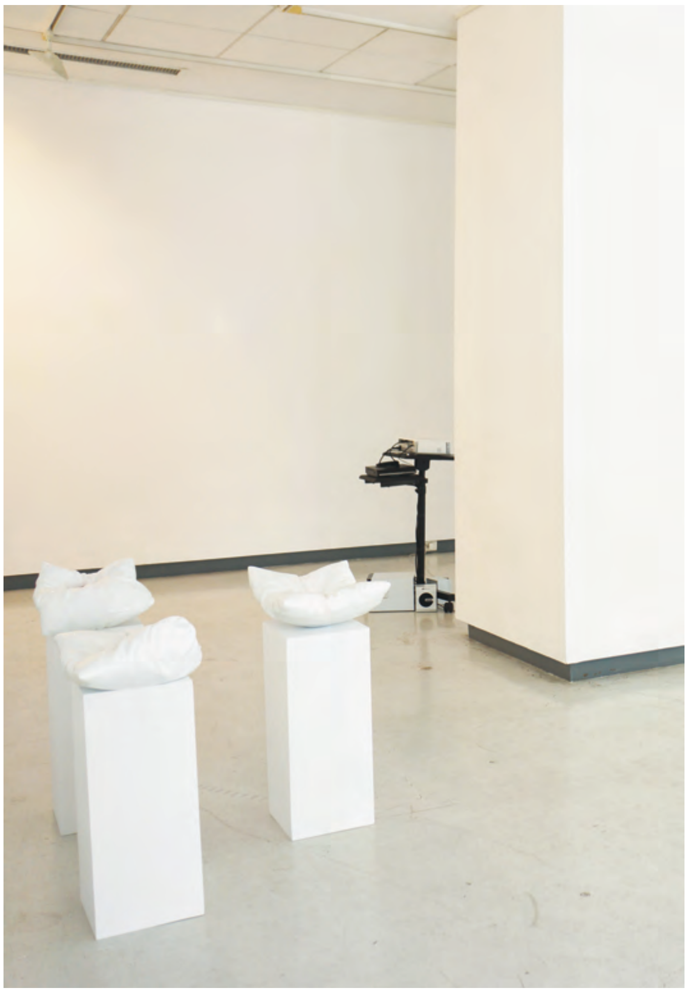
Pentru Valeriu Şchiau, actul artistic este un gest de sinceritate, o reacţie dureroasă în urma confruntărilor cu evenimentele care i-au construit istoria personală. Proiectele sale – „Născut în U.R.S.S.„ (2010), „Probleme personale”, „Lobotomia” (2011), „Visul” (2013), „Stânga / Dreapta”: Povestea unui erou oficial” (2015) –, legate între ele, redau permanenta căutare a formei de rezoluţie şi reprezintă un exerciţiu de exorcizare prin asumarea programatică a relaţiei umane cu dublă valenţă: personală şi colectivă. Relaţia paternală (tată–fiu) plasează, în centrul discursului artistic, figura copilului care poartă semnele traumei personale extinse către traumele colective – infanticidul regimurilor totalitare (stalinism, nazism).

Acţiunea de tip performance înglobează o experienţă mentală şi corporală, o formă de autoinvestigare care trece dincolo de cadrul spaţiu-timp prin dimensiunea imaterială şi efemeră, deseori arhivată la nivelul documentului fotografic şi video. Posibilitatea prezentării videoperformanceului în loop obligă redefinirea producţiei artistice, plasată, deocamdată, în categorii fixe şi oficiale. Activitatea lui Valeriu Şchiau operează în jurul acestei turnùri, o „turnură performativă” intens frecventată în România anilor ’90, fenomen întârziat din cauza limitelor impuse de regimul politic, care a luat în stăpânire scena de artă în deceniul postrevoluţionar. După „arderea” etapei, turnura performativă a rămas atractivă pentru cei / cele care îşi folosesc aparatul de gândire dincolo de problematicile generaţioniste, fiind (re)activată în contextele critice care solicită o relaţie diferită cu privitorul şi o atitudine clar individualizată. Astăzi, performanceul şi videoperformanceul – al căror concept este definit de Valeriu Şchiau – mizează pe scenarii limpezi cu gesturi repetitive în care tehnicile de imprimare, prin natura lor amnezică, aduc în atenţie relaţia cu memoria personală şi culturală. Fie că-şi imprimă propriul corp cu feţe de copii, fie că desenează cu benzină şi foc pe suprafeţe generoase de carton sau că imprimă chipurile acelorași copii, cu tălpile gravate ale cizmelor de ofițer, filonul narativ activează resorturile cele mai grave, deseori inhibate, ale memoriei.

Proiectul „Stânga / Dreapta: Povestea unui erou oficial” a fost inspirat de o istorie de familie. Bunicul artistului a luptat în al Doilea Război Mondial. A ajuns la Berlin cu un „sac” cu decoraţii. A primit decorația, din argint, de 27,9 grame pentru acte de vitejie, mai precis, pentru „eroism personal”. Liber să ucidă, era considerat erou. Proiectul aduce în discuţie ideea de eroism şi crimele contextuale. Războiul – fie de expansiune, fie de apărare a teritoriului – reprezintă o situaţie excepţională în care a ucide nu este doar permis, ci reprezintă o parte importantă din acest proces violent.

paginile 58-60
Imagini din Expoziția „Stânga / Dreapta. Povestea unui erou oficial”, semnată Valeriu Șchiau, deschisă la Galeria Calina din Timișoara în perioada 1 iunie – 10 iulie 2015.
Credite foto la medalie: Experimental Project.
Credite foto pentru restul imaginilor: Galeria Calina și Experimental Project.

În videoperformance, mersul artistului în rolul oficial de ofiţer pe un „teritoriu alb” imprimă, cu tălpile gravate în roşu ale cizmelor, portretele copiilor ucişi. Teritoriul alb devine teritoriul roşu. Chipurile copiilor redau generic feţele victimelor de război. „Fabricarea” eroismului ascunde realitatea războiului.
Proiectul investighează cultura violentă a războiului, eroismul conflictual şi puterea dominaţiei politice. Artistul se concentrează asupra victimelor, dar, mai mult, asupra mecanismelor de război, când libertatea se mută de la cetăţean la uniformă. Politicile de război şi politicile de libertate sunt întreţinute de sistemele de influenţă şi de interesele economice, iar cei trimişi să lupte sunt doar instrumente de control. În război nu există nici câştigători, nici învinşi, ci doar supravieţuitori.
Discursul lui Valeriu Şchiau funcţionează la nivelul principiului „ce este personal este politic”. Corpul artistului este un corp politic. Acesta poartă semnele traumei, ale fricii, ale abuzurilor politice şi manipulărilor colective. În mediul privat s-au consumat şi se consumă efectele traumatice ale diferitelor experienţe publice, iar scoaterea lor din spaţiul domestic este obligaţia morală nu a victimei, ci a sistemului. Sănătatea publică este şi sănătatea conştiinţei societăţii active. Valeriu Şchiau este liber să se confrunte cu aceste aspecte, însă nu o face încurajat de sistem, de valul cultural sau de interesele unei generaţii, dovadă fiind preocuparea lui relativ singulară în România. Valeriu Șchiau este un artist radical, un artist care lucrează cu ce i se întâmplă, înțelegând dimensiunile colective ale traumei ideologice. Dincolo de asta, Valeriu Şchiau spune povestea unui tată, o spune radical pentru că nu are de ales – sau, mai bine zis, are de ales între artă şi nimic.



summary

Valeriu Şchiau’s activity is, generally speaking, representative for the interesting intersection among the Soviet traumatic culture and history, the post-soviet period and post-communism. The artist was born in 1969 in Republic of Moldova. He studied at the “Alexei Şciusev” Children’s Republican School of Painting from Kishinev, today, the “Igor Vieru” Lyceum of Fine Arts. He continued his education in Romania, at the National University of Arts from Bucharest, the place he has settled in.
For Valeriu Şchiau, the artistic act is a gesture of sincerity, a bitter reaction after confronting the events that made up his private history.
His projects – *Born in U.S.S.R.* (2010), *Private Issues, Lobotomy* (2011), *The Dream* (2013), *Left/Right: The Story of an Official Hero* (2015) –, interconnected by a red thread, render the permanent search of the resolution shape and represent an exorcizing exercise, by programmatically assuming the double-valence human relationship: private and collective. The paternal relationship (father–son) places at the core of the artistic discourse a child’s figure carrying the marks of the private trauma extended to collective traumas – the infanticide of the totalitarian regimes (Stalinism, Nazism).
He is the radical artist working with what occurs to him and is able to understand the collective dimensions of the ideological trauma.
Besides, Valeriu Şchiau tells a father’s story, he tells it brutally, because he has no choice – or, better say, he is compelled to choose between art and nothing.

FLORIN CIUBOTARU

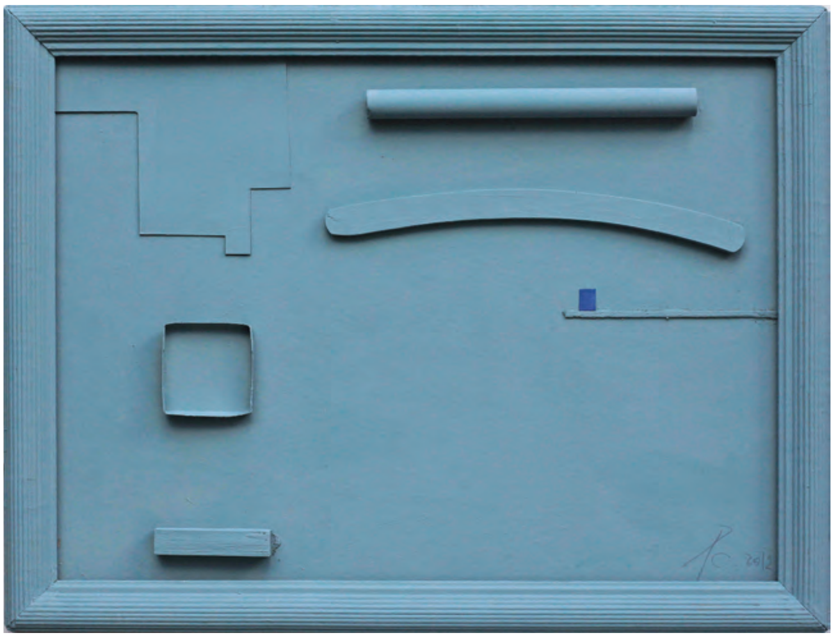
NOTE

Aștept seara, aștept întunericul când se mai potolește zarva cotidianului. Nu sunt într-o perioadă fastă, nu am chef de mărturisiri, mă paște pericolul spiritului epocii, dacă nu prezint noutăți, risc să nu fiu lecturat. Aș vrea să evit situația în care să nu mă postez în cel ce emite opinii fără să le ceară cineva. Se preferă vorbirea în dauna scrisului, responsabilitatea emiterii lor este redusă, te poți corecta, te poți dezice atât timp cât limba nu părăsește gura. Aștept să apară un personaj cu multă rigoare în gândire, cu putere de analiză la rece, să ne pregătească pentru ce va veni. Mai toți folosesc un limbaj dublu din lipsă de stabilitate, nu ai cui să te adresezi. E de indicat să nu trezești din somn pe cel care se preface că doarme. Aceasta e o parte a realității în care mă desfășor, evenimente care îmi trăiesc trăitul și profesia. Vă istorisesc despre un cavaler care își părăsește toate obiceiurile pentru o călătorie anevoioasă într-un scop nobil, să găsească Sfântul Graal. După forțarea unor obstacole, obosește, se așază și adoarme, în acel moment îi apare Sfântul Graal. Încerc să descopăr între atâtea evenimente ceva valabil, dar liftul curiozității se oprește la etajul unu. Arta nu e nocivă, de neînlăturat e urgența imediatului, utilitarul ce sufocă orice tendință. Dacă propui o imagine interpretată a realității, primești un refuz din partea privitorului ce e atacat în orgoliul lui de știutor, pictorul lucrător îl calmează cu realul realității, pictorul creator, sprijinit de subiectivitate face necunoscutul cunoscut. Interacțiunea umană e de două tipuri: cele reciproce – de schimb, cele generoase – fără să aștepți ceva de la cineva. Dacă pui la îndoială gustul artistic din reticență ori lipsă de stimă, prin retragerea ta din nepricepere, pierzi înțelegerea unui tip de structurare ce te lămurește despre geneza lucrurilor. Personal încerc să îmi fac curat, să mai scot din depozitul de informații ce nu mă mai sprijină și, în special, prejudecata care le însoțește. În terminologia tehnică apare cuvântul „reducție", să poți conecta două elemente cu diametre diferite, grija mea este să văd cu ce mă conectez. Încerc să îmi reduc spectacolul, nu mai tocmesc nouăzeci de instrumentiști pentru a-mi cânta melodia. Când lucrez, nu țin seama de privitor. Să vă dau o veste bună – arta de mare calitate are alt destin, prin ordinea ei misterioasă trece de piedicile epocii și ifosele sale, fiind în afara timpului.

Octombrie 2015

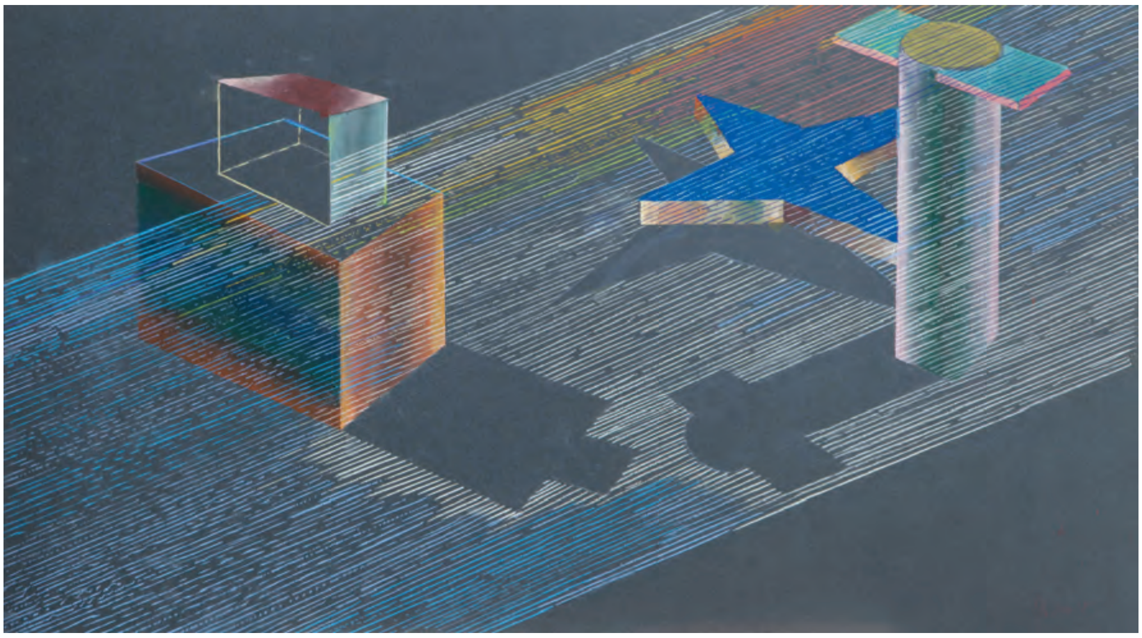
pagina din stânga
Florin Ciubotaru, *Trepte*, 90 x 90 cm, acrilic pe pânză, 2012

dedesubt
Florin Ciubotaru, *Compoziție*, colaj pe lemn, 40 x 60 cm, 2012



deasupra
Florin Ciubotaru, *Compoziție*, colaj pe lemn, 80 x 80 cm, 2011

pagina din dreapta, de sus în jos
Florin Ciubotaru, *Extreme*, 40 x 81 cm, tehnică mixtă, 2015
Florin Ciubotaru, *Umbre*, 81 x 58 cm, tehnică mixtă, 2014



deasupra
Florin Ciubotaru, *Doua Stări*, 80 x 80 cm, acrilic pe pânză, 2013

pagina din stanga, de sus in jos
Florin Ciubotaru, *Cocon*, 65 x 80 cm, acrilic pe pânză, 2011
Florin Ciubotaru, *Cocon*, 70 x 70 cm, acrilic pe pânză, 2011

MIHAI ZGONDOIU

Zborul. 20

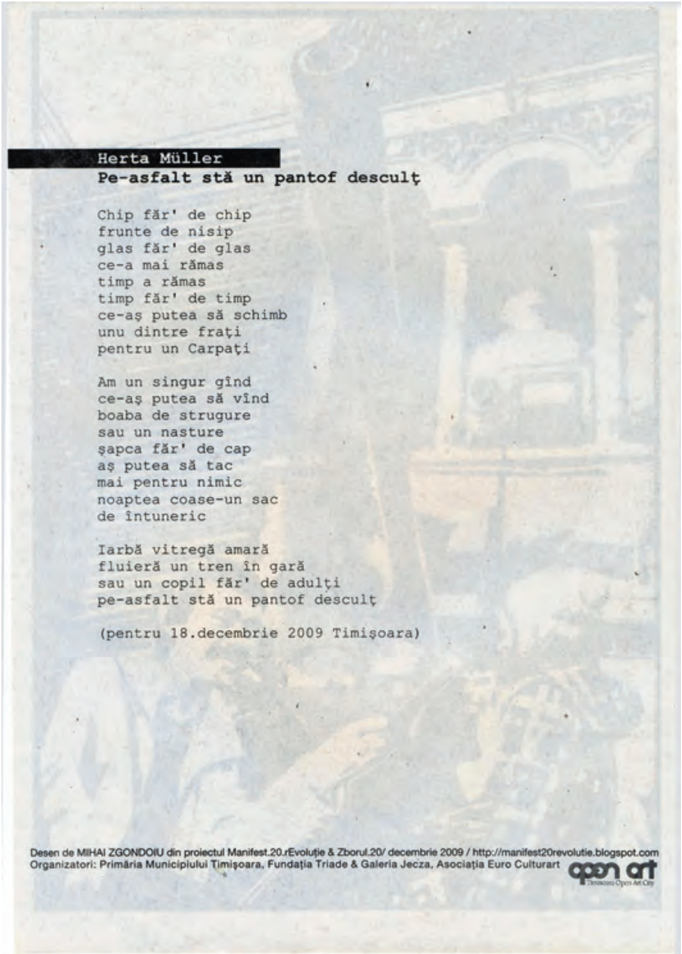
Zborul. 20 *este un performance, remember al declanșării Revoluției Române (22 decembrie 1989). Am aruncat dintr-un elicopter manifeste culturale (desene-poeme), ca aluzie directă la fuga dictatorilor Nicolae și Elena Ceaușescu de pe terasa sediului Comitetului Central al PCR din București. După două decenii (22 decembrie 2009), ciclul s-a închis prin acest performance care a recuperat imaginarul specific al acelor zile și un program revoluționar valabil chiar și astăzi: libertate de exprimare, drepturi cetățenești, viața democratic-europeană.*

Am desenat, după imagini din presa vremii și după albume dedicate tragicelor evenimente, secvențe matriciale ale Revoluției Române intrate în mentalul colectiv, care dau și vor da seama despre reperele acelor zile și nopți fierbinți de istorie recentă: baricade pe străzi, sârma ghimpată care separa taberele, soldați în atac, tanchete, elicoptere survolând Timișoara și Bucureștiul. Aceste secvențe matriciale, șabloane (dincolo de specificul conținut) ale revoluțiilor contemporane (de recunoscut și în ceea ce a început să se numească „Primăvara arabă") s-au constituit într-un comentariu propriu, și nu într-o ilustrație explicativă a poemelor în antologia *Manifest. 20.rEvoluţie*, lansată ulterior în cele trei orașe mari ale Revoluției Române: Iași, Timișoara și București.

Cele 20 de desene imprimate pe hârtie de ziar au fost însoțite de un poem ales de fiecare dintre cei 20 de poeți selectați în acest proiect, ca reprezentativ pentru un asemenea acting percutant. 10 poeţi din Timişoara (Şerban Foarţă, Marcel Tolcea, Robert Şerban, Ion Monoran, Marian Odangiu, Viorel Marineasa, Costel Stancu, William Totok, Richard Wagner, Herta Müller) şi 10 din Bucureşti (Mircea Dinescu, Ana Blandiana, Liviu Ioan Stoiciu, Angela Marinescu, Florin Iaru, Nicolae Prelipceanu, Denisa Comănescu, Eugen Suciu, Cornelia Maria Savu, Dan Mircea Cipariu), poeți care au participat direct la Revoluția Română din '89, au potențat și mai mult calitatea de desen-manifest a acestor lucrări.

Cele 20 de matrițe-manifest, în format de coală A4 (desen și poem față-verso), au fost multiplicate în 50 000 de exemplare, apoi au fost aruncate dintr-un elicopter, în cadrul performanceului Zborul. 20 deasupra Pieței Victoriei din Timișoara, în amiaza zilei de 22 decembrie 2009. Astfel, am transformat metaforic fuga dictatorilor, devenită după două decenii un icon istoric, într-un cadru al memoriei vii, continue. Celor 20 de desene și poeme li s-au adăugat, ca un memorabil gest de conștiință, un poem pe care laureata Premiului Nobel pentru Literatură, Herta Müller l-a oferit Timișoarei, oraș unde a studiat și s-a format ca scriitoare.

Desenele-manifest alături de videoperformanceul *Zborul. 20* au fost expuse, în premieră, într-o expoziție personală intitulată „Liberatea ca Șablon / Freedom as a Visual Pattern", găzduită în luna martie 2010 de galeria Hampden / Incubator Art Space, din Amherst, Massachusetts, SUA. Performanceul a fost sprijinit de Fundația Triade, Dunca Expediții, Asociația Euro CulturArt și Primăria Municipiului Timișoara (Open Art City).



Herta Müller
Pe-asfalt stă un pantof descults

Chip făr' de chip
frunte de nisip
glas făr' de glas
ce-a mai rămas
timp a rămas
timp făr' de timp
ce-aş putea să schimb
unu dintre fraţi
pentru un Carpaţi

Am un singur gînd
ce-aş putea să vînd
boaba de strugure
sau un nasture
şapca făr' de cap
aş putea să tac
mai pentru nimic
noaptea coase-un sac
de întuneric

Iarbă vitregă amară
fluieră un tren în gară
sau un copil făr' de adulţi
pe-asfalt stă un pantof desculţ

(pentru 18.decembrie 2009 Timişoara)

Desen de MIHAI ZGONDOIU din proiectul Manifest.20.rEvoluţie & Zborul.20/ decembrie 2009 / http://manifest20revolutie.blogspot.com
Organizatori: Primăria Municipiului Timişoara, Fundaţia Triade & Galeria Jecza, Asociaţia Euro Culturart

de sus în jos
Documentarea la Mihai Zgondoiu, *Zborul. 20*, performance, 22 decembrie 2009, Piața Victoriei, Timișoara

pagina alăturată
Mihai Zgondoiu, Imagine din filmarea performance-ului *Zborul. 20*, 22 decembrie 2009, Piața Victoriei, Timișoara

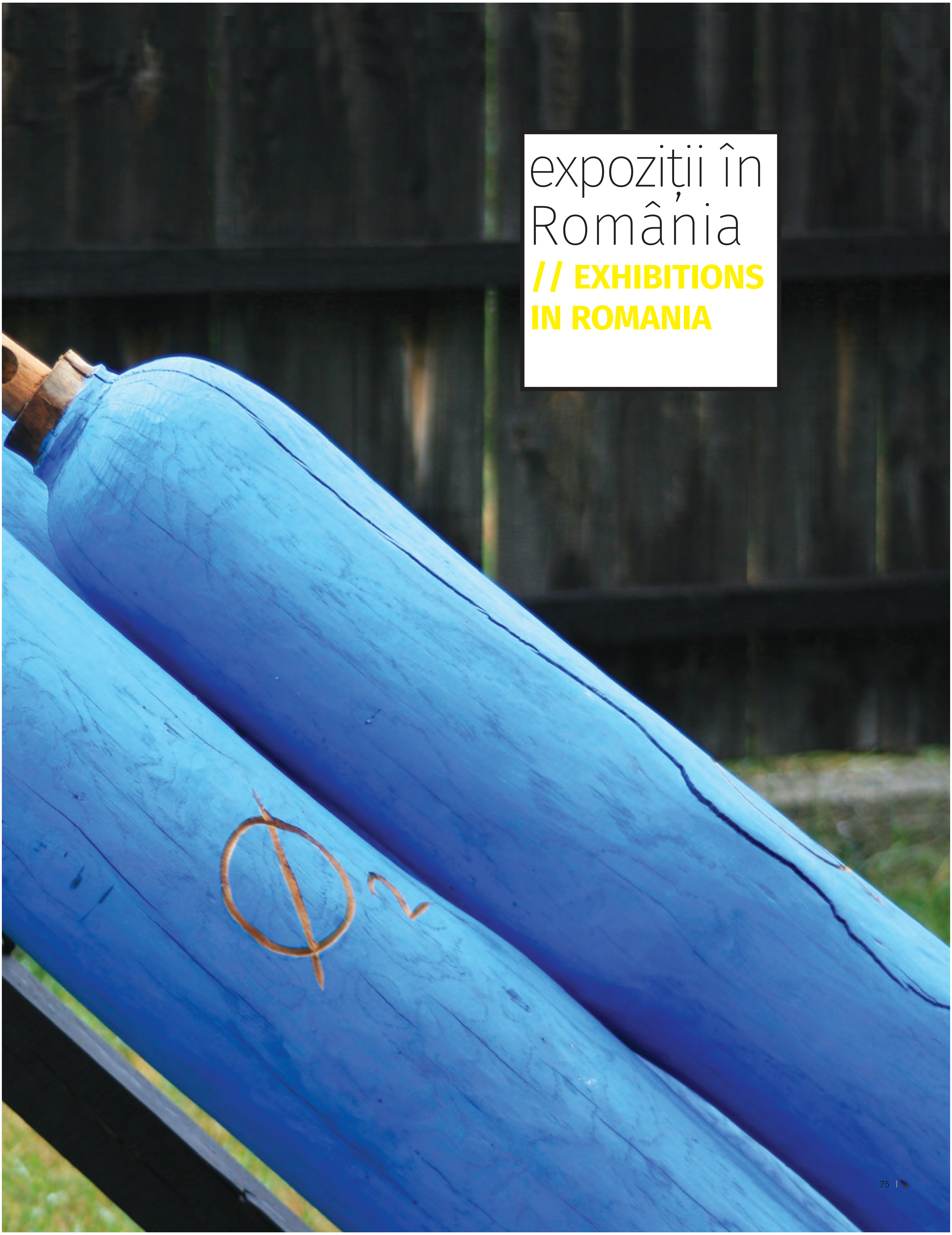
deasupra, pagina alăturată
Mihai Zgondoiu, Imagini din filmarea performance-ului *Zborul. 20*, 22 decembrie 2009, Piața Victoriei, Timișoara

1. Mihai Ungureanu, *Oxigen, azot, dioxid de carbon*, lemn, 2015

Mihai Ungureanu, *Oxigen, azot, dioxid de carbon*, lemn, 2015

expoziții în România

// EXHIBITIONS IN ROMANIA



Bienala Internațională de Ceramică de la Cluj 2015 / Cluj International Ceramics Biennale 2015 (CICB).
Coordonatori: Arina Ailincăi, Marius Silviu Georgescu, Gavril Zmicală.
8 – 30 octombrie 2015, Cluj-Napoca

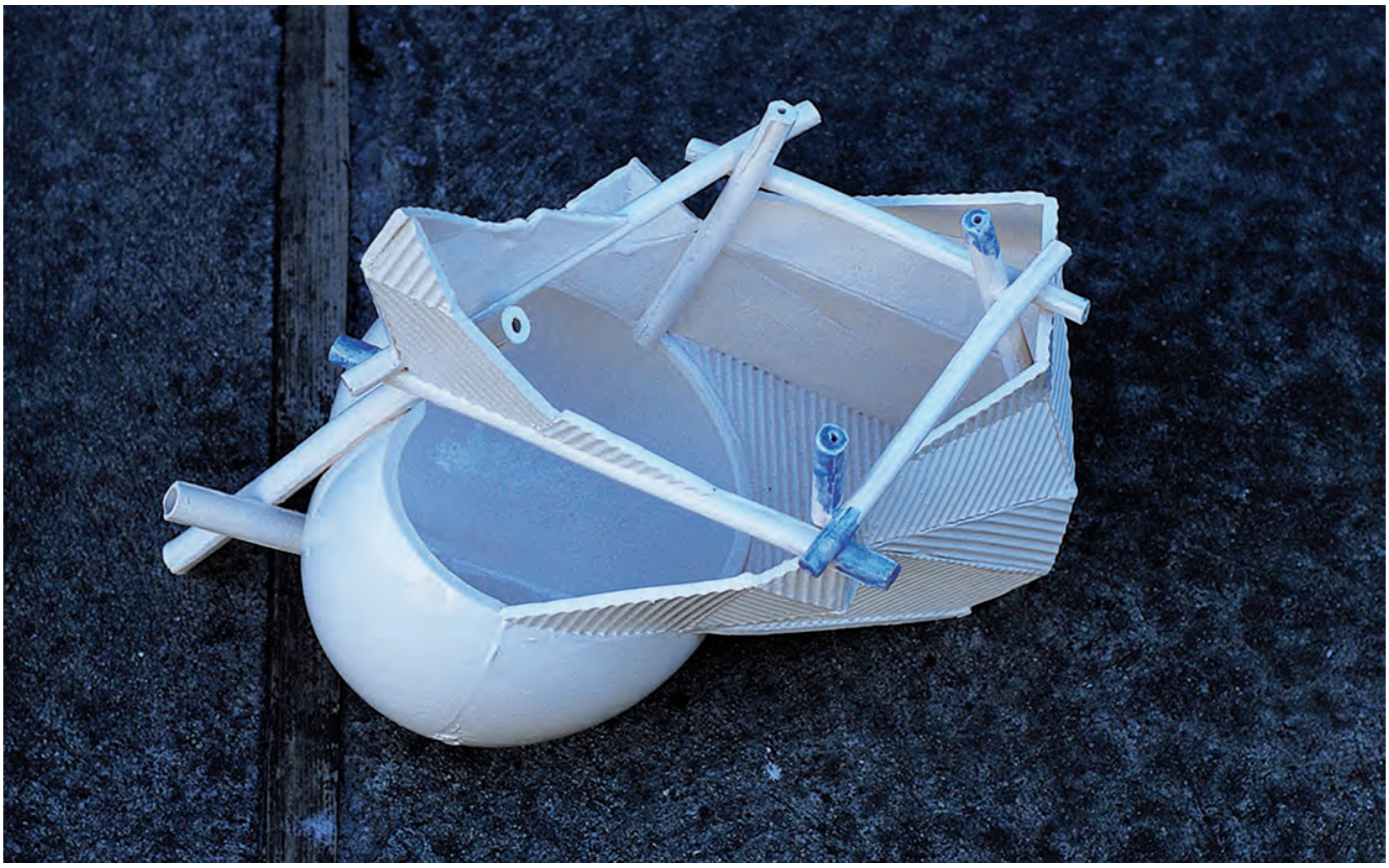
BIENALA INTERNAŢIONALĂ DE CERAMICĂ DE LA CLUJ 2015

Text de / Text by
CORNEL AILINCĂI

Iată-ne în faţa celei de-a doua ediţii a Bienalei Internaţionale de Ceramică de la Cluj, care trebuie relaţionată inevitabil, cu experienţa primei sale ediţii, organizate în 2013, eveniment cultural care a oferit în premieră publicului clujean, şi nu numai, prin numărul mare de artişti veniţi din ţară, privilegiul confruntării cu anvergura performanţelor creative exersate la nivel mondial, ale ceramicii artistice contemporane.

Prin diversitatea opţiunilor tehnice, formal-expresive şi conceptuale, această bienală atrăgea atenţia asupra potenţialului inepuizabil de exprimare al acestei arte practicate de milenii, al cărei registru amplu de manifestare contemporană se manifestă, în acest moment, nu doar prin interconexiunea unor tendinţe majore ale domeniului, deja cuantificate, dar mai ales printr-un caleidoscop de organisme insolite cu o semantică multiplă, rebele oricărei integrări, aflate într-o propensiune transgresivă continuă.
Trebuie să avem în vedere, de asemenea, că o expoziție de asemenea complexitate nu este doar un spaţiu de conversaţie culturală între meridiane, ci implicit şi un proiect paideic, socio-cultural, ce îşi asumă un „contract cognitiv” menit să provoace imaginarul, să educe şi să modeleze sensibilitatea publicului receptor. Ar urma, drept consecinţă, să ne întrebăm cum va întâmpina, de astă dată, publicul iubitor de artă cea de a doua ediţie a Bienalei Internaţionale de Ceramică?
A dobândit acest public, plecând de la experienţa precedentă, un set de criterii noi de selecţie şi un spor de receptivitate care îl vor ajuta să înţeleagă şi să evalueze mai avizat, arta ceramică? Sunt alternativele sale de receptare orientate spre pregnanţa vizuală a formei şi implicit a conotaţiilor estetice aferente sau spre dominanta conceptuală – spre epistemic, retoric, spre discurs – specifică limbajelor alternative de ruptură cu estetica de factură kantiană?
În sfârşit, se va opri acest public la seducţia epidermică a glazurilor şi patinelor, la alchimia secretă a preţiozităţilor filigranate care fac parte din arsenalul expresiv comun al profesiei (deşi există artiști care îşi consacră ani în şir pentru a inventa o „tehnică de autor”) sau va reuşi el să treacă dincolo de forme şi tehnici, la radiografia structurilor de sinteză a ansamblului şi a discursului de profunzime a operei?
Nădăjduim că toate aceste versiuni îşi vor găsi, în contextul bienalei actuale, în mod firesc, exponenţii de aderenţă, dar trebuie să-l prevenim încă o dată pe spectator că, în cazul artelor ceramicii, liantul între tendinţele polare, care poate deveni adesea protagonistul principal al pregnanţei operei, rămâne spiritul materialului vizitat de duhul focului, „incertitudinea sa holografică” asupra dublei sale vocaţii, de a vorbi despre sine şi, deopotrivă, despre năzuinţele artistului.
A mai rămas, în final, să exprimăm câteva gânduri personale referitoare la actuala bienală al cărei reper de obiectivitate relativă rămâne, şi în acest caz, comparaţia cu bienala precedentă.
Trebuie să mărturisesc mai întâi că, fiind direct implicat în organizarea spaţiului expoziţional al bienalei, m-am aflat în dificultatea de a construi o strategie itinerantă, menită să susţină receptarea optimă a fiecărei lucrări printr-o topografie a vecinătăţilor fecunde.
Mai puţin decelabile din exterior, fără un apel la cultura domeniului, motivele acestei dificultăţi ar fi cele de mai jos.
Trăim într-o eră a globalizării, a schimburilor culturale planetare, în care fiecare artist aspiră la o recunoaştere universală, motiv pentru care, în diversitatea sa, peisajul panoramic al actualei bienale are o unitate bazată pe aderenţa la paradigme culturale deja consacrate ale domeniului, fapt care înlesneşte „internaţionalizarea” operelor şi le egalizează calitativ, dar

deasupra
Irina Razumovskaya, Federaţia Rusă, *Auto-cenzurare*, 2015, gresie şi porţelan, 100 x 100 x 30 cm
Simcha Even-Chen, Israel, *Pliere în mişcare*, 2015, gresie şi porţelan, 130 x 110 x 9,5 cm
Agnes Husz, Ungaria, *Untitled*, 2013, argilă colorată, 45 x 35 x 30 cm
Alicja Buławka – Fankidejska, Polonia, *Into the wild,* 2015, ceramic clay, saggar-fired with ferric chloride, 38 x 63 cm şi 25 x 39 cm



deasupra
Ihor Kovalevych, Ucraina, *Meeting In Summer*, 2014, gresie, 87 x 32 x 53 cm

estompează proeminenţele originale, dând ansamblului efectul de undă lină fără culmi de impact.
Dacă trecem apoi de la viziunea de ansamblu, la analiza operelor în parte, descoperim că impresia de mai sus e susţinută şi de faptul că puţine lucrări escaladează pragul manierist de confort al autorului care se autoreproduce, pentru a face previzibilă recunoaşterea „de la distanţă" a operei sale.
În sfârşit, trebuie semnalat, în acest context, un segment deloc neglijabil ca număr, de lucrări de mici proporţii, unele care pretind o receptare cu dioptrii mărite, pentru a sesiza abilităţi liliputane de tratare rafinată a formei şi suprafeţei obiectului, iar altele surprinzător de modeste ca abordare profesională, care îşi justifică cu greu prezenţa în bienală, fapt care le-ar putea plasa, fără echivoc, sub semnul ironiei lui Oscar Wilde: „Chiar dacă nu au nimic de spus, măcar să o spună frumos".
Prin contrast, mi-aş permite să afirm că expoziţiile conexe bienalei, precum aceea a ceramiştilor din România, de la galeria UAD, dimpreună cu cele ale tineretului de la Galeria Horeb și Liceul de Artă, probează un combustibil de energie creativă, o prospeţime robustă şi o tehnicitate matură, demne de „prana locului", ce merită toată atenţia şi preţuirea.
Să mai adăugam în urma acestor consideraţii că, într-o confruntare deloc simplă cu diversitatea opţiunilor de formalizare, conceptuale şi de nivel tehnic, dar şi a propensiunilor identitare de referinţă internațională, juriul bienalei a acordat, după îndelungi polemici, 12 distincţii, trei premii de prim rang, un premiu pentru tineret și opt menţiuni.
În final şi nu în ultimul rând, nu aş putea să închei acest mult prea succint comentariu asupra Bienalei Internaționale de Ceramică 2015 de la Cluj, fără a atrage atenţia asupra părţii nevăzute, laborioase, de efort monumental, al travaliului organizatorilor acestei bienale, adică să nu rămânem fascinaţi de actori, ignorând munca de culise a regiei întregului eveniment.

summary

The second edition of the International Ceramics Biennale, Cluj 2015, which must inevitably be related to the experience of the first biennale in 2013, offers the privilege to compare the girth of the creative performances of contemporary ceramics, whose formal-expressive, conceptual and technical diversity makes up not only a cultural event appreciated by professionals, but also an educational forum apt to develop the sensitiveness of the audience loving this art. One can suppose that the audience has already acquired, starting from the previous experience, a set of evaluation criteria of ceramics art, apt to allow it to keenly understand its complex language, respectively, its tendencies oriented either towards the sphere of the aesthetic, or to the conceptual dominant. Regarding the present biennale, we can say that, overall, its diversity encompasses a unity based on the adherence to consecrated cultural paradigms of the field which balances it qualitatively, yet dims its original prominences. We should signal, in this context, by comparison to the first biennale, a great number of small works – some processed in an extremely refined way, others, by contrast, very modest professionally, whose selection in the biennale is hard to justify. Let us also notice that the annex exhibitions to the biennale, such as that of the Romanian ceramists from the UAD Gallery, as well as those of the youth from the Horeb gallery and the Art High School, prove a robust creative fuel and a highly professional technique, worthy of all our attention and praise. Let us eventually say that the jury has granted 12 awards, of which three main prizes, one prize for the youth and eight mentions, trying to honor the leaders of the main tendencies manifest in the biennale.

PISICA POSTMODERNĂ DEVOREAZĂ CERAMICA DECORATIVĂ

Repercutări ale Bienalei Internaţionale de Ceramică de la Cluj (CICB), ediția 2015

Text de / Text by
IOANA GRUIȚĂ SAVU

Constat că ceramica a devenit postmodernă, experimentală, interdisciplinară, instalaţională, o formă de artă a spaţiului public şi un teren fertil de comunicare vizuală. Pentru arta românească, menţionez o serie de încercări recente de a face cunoscută dinamica acestui fenomen: la Bucureşti, lansarea numărului 13 al revistei ARTA, cu participări internaţionale, unde se dezbate, la modul critic, poziţia ceramicii româneşti în raport cu ceramica internaţională, eforturile susţinute ale Galeriei Galateea, cu un program cultural dedicat exclusiv ceramicii şi, iată, cea de-a doua ediţie CICB.

deasupra
Bahar Ari Dellenbach, Turcia, *Reflexie*, 2015, lut, 15 x 35 x 10 cm

Coordonatorii acestui amplu eveniment, cu o experienţă internaţională certificată – Arina Ailincăi, Marius Silviu Georgescu şi Gavril Zmicală – au intuit, încă de la ediţia precedentă, nevoia de a organiza la Cluj, unul dintre polii ceramicii româneşti, un eveniment amplu de contextualizare, care să sintetizeze principalele tendințe din zona ceramicii contemporane, cu dorinţa explicit formulată de a focaliza atenţia publicului spre diversitatea conceptuală şi inovativă.
Iniţiativa organizatorilor s-a concretizat în 9 evenimente majore, în numele educației culturale – toate cu acces liber –, care au presupus expoziţii naţionale şi internaţionale, din care o parte dedicate încurajării tinerilor, o serie de conferinţe, susţinute de invitaţi prestigioşi din România şi din străinătate, mese rotunde şi proiecţii de film care au ajutat publicul să se familiarizeze cu fenomene similare din Iran, Israel sau Taiwan, iar pe artişti să se poziţioneze în trendurile contemporane.
Între evenimente, este de remarcat expoziția de ceramică românească, găzduită în spațiile Universității de Artă și Design (UAD), care prin varietatea pieselor, dar și prin noile direcții abordate de cei 40 de expozanți, confirmă că ceramiștii români au depăşit graniţele poteriei și ale decorativismului. Între lucrări am remarcat abordarea tehnică, structurală a Andreei Szőcs, absolventă UAD, cu doctorat în ceramică la Budapesta, instalația inspirată, încărcată de expresivitate a Cristinei Bolborea sau lucrările, executate impecabil, sub semnătura Arinei Ailincăi. În opinie proprie, lucrarea cu cel mai mare impact, pe care aș fi așezat-o cu ușurință ca simbol al acestei expoziții, pentru că defineşte perfect starea ceramicii contemporane româneşti, este pisica postmodernă, deformată şi nemiloasă, a artistului Gheorghe Crăciun, care devorează cu cele două guri ceramica decorativă, porţelanul delicat, specific perioadei comuniste, reprezentat de porumbei auriţi şi papagali multicolori, o imagine plastică, puternică în mesaj, emblematică.
Este din ce în ce mai evident că ceramica românească se află într-o relaţie directă cu noile tendinţe postmoderne, nu mai este decorativă și nici funcțională, ci se aşează ca egală, alături de pictură sau sculptură.

Publicul a avut ocazia să contextualizeze și să cântărească producția românească prin comparație cu oferta internațională. Găzduite în sălile Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, propunerile celor 100 de artişti selecţionaţi în cadrul competiției, ce reprezintă un număr considerabil de 37 de ţări, au fost evaluate de un juriu internaţional, cu nume sonore ale ceramicii mondiale: Ed Bamiling (Canada), Steve Mattison (UK), Ruriko Miyamoto (Japonia), Michael Moore (Irlanda), Bernd Pfannkuche (Germania), Cristina Popescu Russu (România) şi Ting-Ju Shao (Taiwan), care au acordat trei premii egale ca importanţă (Alicja Buławka – Fankidejska din Polonia, Bahar Ari Dellenbach din Turcia şi Valerie Zimany din SUA), un premiu pentru tineret (Andrei Alupoaie, România) şi opt menţiuni (Simcha Even-Chen din Israel, Omur Tokgoz şi Enver Güner din Turcia, Irina Razumovskaya din Rusia, Ihor Kovalevych din Ucraina, Brian Kakas din SUA, Agnes Husz din Ungaria şi Andrei Florian din România).
Lucrările expuse ocupă o gamă largă: obiect ceramic cu valenţe sculpturale, monumentale (*Trecere şi Personaj* – Nicolae Moldovan, premiat ediția trecută), instalaţie (*Autocenzură* – Irina Razumovskaya), lucrări cu aspect arhitectural (*Arhitectonice #1* – Brian Kakas), lucrări în care se evidenţiază latura conceptuală (premiata Bahar Ari Dellenbach cu lucrarea *Reflexie*, devenită simbolul acestei ediţii), lucrări narative cu inspiraţie din tradiţie, dominate de grafism sau postminimalism, bazate pe proprietăţile expresive ale materialului (*Pliere în mişcare* – Simcha Even-Chen, *Tehnologic şi primitiv* – Omur Tokgoz), lucrări figurative, de interpretare a morfologiei naturii (artistul spaniol Alberto González Bustos cu lucrarea *Fragilitate sălbatică*), abstracţii organice (*Entitate* – Andrei Alupoaie). Pe lângă acestea, au fost expuse şi lucrări dominate de transferuri de imagine, de reconvertire, cu texturi care trimit spre profilul altor materiale precum hârtia, lemnul sau piatra, lucrări care se ancorează în antropomorfism, sau lucrări de reciclare a materialului ceramic.

Prin cartografierea bienalei, am descoperit construcţii spectaculoase, de o tehnică impecabilă, soluţii ingenioase de rezolvare a provocărilor ridicate de materialul ceramic, experimente legate de expresivitatea acestuia: transparenţe, fragilităţi, structură, geometrie, masivitate, monumentalitate şi îmbinarea cu alte tipuri de materiale. Am fost captivată mai cu seamă de creaţiile autentice, în care am recunoscut întâlnirea fericită dintre concept, material şi formă – o combinație câștigătoare. Acum intuiesc, fără a fi neapărat o expertă, multiplele posibilităţi de exploatare a materialului ceramic, care fac ca acesta să devină un mijloc de exprimare artistică, valorificat nu doar prin arta obiectuală, dar şi ca instalaţie, sculptură, arhitectură şi design.
Dincolo de aspectele tehnice străbate orientarea spre arta cu mesaj, în care personalitatea fiecărui artist trece prin materialul ceramic şi face diferenţa între un obiect utilitar, decorativ sau artistic. Mieunatul satisfăcut al pisicii, ecou ale evenimentelor clujene, se va auzi şi la Bucureşti, unde Galeria Galateea va găzdui lucrările premiate ale prezentei ediţii, în perioada 10 noiembrie – 12 decembrie 2015.

summary

CICB has reached its 2nd edition, becoming a festival dedicated to contemporary ceramics. A series of national and international exhibitions, round tables, symposiums and events dedicated to young ceramists placed Cluj on the international map of ceramic events. The Romanian ceramics was well represented and contextualized by juxtaposing it with international events, all underlining that contemporary ceramics developed a direct relation with new postmodern tendencies. Ceramics is no longer decorative or functional but can stand, as equal, next to painting or sculpture. CICB's message was well reflected and submitted to public attention through the events organized between 8 October and 3 November 2015.

deasupra
Brian Kakas, SUA, *Arhitectonice #1*, 2014, gresie albă, ardere cu sodă, 45 x 33 x 89 cm
dreapta
Andrea Eva Szöcs, Ungaria, *Structură biomorfă*, 2015, masă porţelan Imerya, 39 x 27 x 19 cm. Foto: Ioana Gruiță Savu

deasupra
Nicolae Moldovan, România, *Trecere*, 2015, gresie 70 x 47 x 15 cm

Bahar Ari Dellenbach, Turcia, *Reflexie*, 2015, lut, 15 x 35 x 10 cm

dedesubt
Enver Güne,Turcia, *Together* (2015), porţelan, 28 x 28 x 18 cm

Omur Tokgoz,Turcia, *Tehnologic şi primitiv*, 2015, porţelan, lut, 23 x 13 x 20 cm (3 piese)

Omul împotriva vieții.
Curatoare principală: Alexandra Titu. Curatori secțiuni: Patricia Teodorescu (Căminul Artelor Vizuale), Dorina Horătău (Galeriile Orizont), Marius Burhan (Galeria Simeza & Ordinul Arhitecților din România), Reka Csapo Dup (Sala Tipografia & Art Halle), Cristina Bolborea (Galeria Galateea).
09 septembrie – 09 octombrie 2015. Uniunea Artiștilor Plastici, în cadrul salonului „Arte în București”, ediția a VI-a

OMUL ÎMPOTRIVA VIEȚII

Text de / Text by
IGOR MOCANU

De curând s-a încheiat, printr-o expoziție a premianților, cea de-a șasea ediție a salonului anual al Uniunii Artiștilor Plastici – „Arte în București”. Manifestarea a implicat, la fel ca și până acum, cele șase spații deja tradiționale ale UAP (exceptând Atelier 35 și subOrizont), cărora li s-au adăugat din nou, după ediția a cincea din 2014, salonul și pivnița de la OAR, atent diriguite de echipa curatorială formată din Patricia Teodorescu, Dorina Horătău, Marius Burhan, Reka Csapo Dup și Cristina Bolborea, echipă la rândul ei diriguită de curatoarea principală a întregului demers – Alexandra Titu.
Împreună au avut de dat seama în fața unui batalion de artiști al căror număr s-a apropiat anul acesta periculos de o sută, motiv pentru care m-am aflat în imposibilitatea de a-i lista în șapoul informativ al acestui text, deși ar fi meritat-o din plin, atât ei, cât și echipa curatorială.

pe pagini
Omul împotriva vieții. Imagini din expoziție. Curatoare principală: Alexandra Titu. Curatori secțiuni: Patricia Teodorescu (Căminul Artelor Vizuale), Dorina Horătău (Galeriile Orizont), Marius Burhan (Galeria Simeza & Ordinul Arhitecților din România), Reka Csapo Dup (Sala Tipografia & Art Halle), Cristina Bolborea (Galeria Galateea). 09 septembrie – 09 octombrie 2015. Uniunea Artiștilor Plastici, în cadrul salonului „Arte în București”, ediția a VI-a

S-a mai spus asta, însă cred că e necesară o reluare a discuției. Ceea ce deosebește ediția de anul acesta de celelalte ediții ale salonului „Arte în București” este faptul incontestabil că *Omul împotriva vieții* a fost o expoziție gândită și produsă prin exigența și coercițiile unui concept curatorial clar, manifest, radical. Sigur că și celelalte ediții au comportat invariabil anumite filoane tematice, destinate asamblării coerente a discursului expozițional, mai ales dacă ne gândim la *Explorări urbane* de anul trecut, însă tematismul de-acolo avea mai degrabă o funcție totalizatoare, de expunere a unei anumite sinteze decelate din câteva genuri plastice curriculare: pictură, sculptură, arte decorative etc.
Ediția curentă, în schimb, dincolo de renunțarea ostentativă la criteriul formal de selecție și expunere – primelor adăugându-li-se acum performance-ul, arta video, instalația, net art-ul ș.a.m.d. – a debutat cu o declarație de război, afirmând răspicat că *Omul împotriva vieții* este, după spusele Alexandrei Titu, „un proiect cu angajament social și politic declarat, un proiect manifest, cu caracter protestatar. Problematicile majore la care se referă protestul, semnalând şi acuzând potenţialul distructiv declanşat permanent împotriva întregii realităţi, naturale, sociale, culturale, religioase are ca ţintă mobilizarea conştiinţei membrilor societăţii, de la nivelul deciziei politice şi militare, la cel al tuturor instanţelor de formare, de manipulare a atitudinii şi a conştiinţei civice, cât şi de mobilizare a generaţiilor care îşi asumă prezentul şi pregătesc viitorul existenţei, sub toate aspectele de manifestare.”
Iar conceptul obligă. Ne obligă, mai întâi, la o grilă de lectură a „pavilioanelor” prin prisma temei care a provocat fiecare secțiune în parte. Scurt spus, pariul curatorial cu publicul, în cazul conceptului materializat în operă, înainte de a ocaziona măiestria artistică, reclamă o contribuție reflexivă a aceleiași măiestrii. Spre exemplu, secțiunea de la Combinatul Fondului Plastic, împărțită între Sala Tipografia și Art Halle, propune spre dezbatere critică, prin vocea curatorială a Rekăi Csapo Dup, o gamă de subiecte încă nestinse: geopolitică rustică locală (Cosmin Paulescu), identități queer și poziționări marginale (Raluca Ilaria Demetrescu), istoria comunitară instrumentalizată ca identitate națională (Suzana Dan), revizitarea absurdului Războiului Rece (Marian Zidaru), antropologie vizuală cotidiană (Ștefan Constantinescu, Gheorghe Rasovszky, Mitoș Micleușanu), corporalitate grefată, amputată, obligată (Cătălin Bădărău), acțiuni performative de lucru cu societatea, oprită din galop în fața unor situații cotidiene înscenate, aparent absurde, însă mereu cutremurătoare (Elena Copuzeanu).
Propunerea Patriciei Teodorescu, în secțiunea de la Căminul Artelor Vizuale, a comportat un caracter mai pronunțat analitic și mai puțin ilustrativ decât precedenta, cu abordări frontale ale

unor subiecte-ravagiu: supraveghere militară și videogaming online (Cosmin Haiaș), în rimă directă cu arsenalul de jucărie al unui panou de artilerie dintr-un magazin pentru copii (Marilena Preda Sânc), câini diafani în postură de superman sau Gagarin (Suzana Dan), distopii urbane (Mihail Coșulețu, Nicolae Comănescu), corporalități secționate (Darie Dup) sau gadgetizate (Romelo Pervolovici), false tratate de ilustrație biblică (Ion Grigorescu), consumerism absurd augmentat (Călin Dan).
Ceva mai ingenuă, însă la fel de vibrantă, a fost și secțiunea de la Galeriile Orizont, curatoriată de Dorina Horătău, care a propus, de asemenea, o abordare analitică a implicațiilor omului montat împotriva vieții, însă cu armele artelor catalogate ca fiind – cu un cuvânt care îmi repugnă, însă n-am altul la fel de eficient și prompt – decorative: cravate corporate de neobirocrați (Claudia Mușat), structuri de lemn nostalgice, însă cu anumite aluzii torționare (Dorina Horătău), influențate vizual poate de proximitatea butucului de lemn schingiuit și încremenit în proces (Ile Ștefi), fetuși Lego în uter textil (Mihaela Vezentan), roboți ornitomorfi sau păsări reificate (Romana Mateiaș). Cu toate acestea, am impresia că secțiunea expozițională s-ar fi simțit mai confortabil într-un spațiu ceva mai încăpător, poate chiar la Art Halle, senzația de insuficiență respiratorie devine prea puternică de la un punct încolo, neștiind dacă se datorează concentrației tematice ori este cauzată de numărul mic de metri pătrați.
Destul de laxe, poate un pic alambicate și amintind destul de mult de edițiile din anii precedenți ai salonului „Arte în București”, au fost cele două secțiuni curatoriate de Marius Burhan, în care exigența tematică a trecut în plan secund, făcând loc diversității formale de atac a temei oferite de Alexandra Titu. Același lucru poate fi resimțit și în cazul personalei lui Aurel

pe pagini
Omul împotriva vieții. Imagini din expoziție. Curatoare principală: Alexandra Titu. Curatori secțiuni: Patricia Teodorescu (Căminul Artelor Vizuale), Dorina Horătău (Galeriile Orizont), Marius Burhan (Galeria Simeza & Ordinul Arhitecților din România), Reka Csapo Dup (Sala Tipografia & Art Halle), Cristina Bolborea (Galeria Galateea). 09 septembrie – 09 octombrie 2015. Uniunea Artiștilor Plastici, în cadrul salonului „Arte în București”, ediția a VI-a

Vlad, de la Galeria Galateea, curatoriată de Cristina Bolborea. Să ne-nțelegem, testul responsivității tematice pe care îl aplic acum se referă la probitatea selecției operate de curatorii pe secțiune, și nicidecum la calitatea lucrărilor expuse. De altfel, o astfel de abordare ar fi ridicolă, dacă n-ar rămâne numai inadecvată. Există totuși o dimensiune comună care translatează cele patru subdiviziuni curatoriale, iar aceasta rămâne pe viitor un fapt poate mai însemnat decât curajul nebun al Alexandrei Titu de a veni cu o temă politică, în spațiul public al artelor vizuale contemporane. Deși nu pare să-și fi propus acest lucru, provocarea selecției curatoriale fiind tranșată prin sistemul de call for proposals, fiecare secțiune comportă, mai mult sau mai puțin propus, un evident caracter de laborator de cercetare activă și implicare nemijlocită și necondiționată. Abia din acest punct încolo, *Omul împotriva vieții* devine cu adevărat relevantă pentru contextul care a generat-o, întrucât transformă discursul politic expozițional al instituției inițiatoare, din salon clasic în formă contemporană de socializare prin artă, de calibrul unor Manifesta. Lipsește numai participarea internațională. Dar am speranța că se va remedia.

summary

What differentiates this year's edition from the other editions of the "Arts in Bucharest" Salon is the undeniable fact that *Man against Life* was an exhibition designed and produced through the exigency and coercions of a clear, manifest, radical curatorial concept. For certain, the other editions invariably harbored certain thematic threads, aiming at the coherent assembly of the exhibition discourse, especially thinking of last year's Urban Explorations, however the topic there had a rather totalizing function, of displaying a certain synthesis unveiled through several curricula plastic genres: painting, sculpture, decorative arts, a.s.o. In exchange, the current edition, – beyond the ostentatious renunciation of the formal selection and exhibition criteria, with performance, video art, installation, net art, a.s.o. added to the former, – started with a declaration of war, stating outright that *Man against Life* is, in Alexandra Titu's words, "a project with a stated social and political commitment, a manifesto-project, with a protesting character. The major problems that protest is directed against, signaling and accusing the permanent destructive potential against the entire natural, social, cultural, religious reality aims to mobilize the conscience of the members of society, from the level of political and military decision-making, to that of all the instances of shaping, manipulating the civic attitude and consciousness, as well as to mobilize the generations which assume the present and prepare the future of existence under all aspects of manifestation."

MuzExpo.
Curatoare: Irinel Anghel. Performeri: Darie Nemeş-Bota, Diana Rotaru, Megumi Okuda, Bogdana Dima, Alexandru Sima, Alexandru Mihalcea, Irinel Anghel, Vlad A. Arghir, Jak Neumann, Radu Vâlcu, Maria Chifu, Tamara Dica, Raluca Stratulat, Eugen Bogdan Popa, Veronica Anuşca, Valentin Ghita, Mihai Pintenaru, George Stănciulescu, Octavian Nemescu, David Szederjessi, Valentina Chiriţă, Sabina Ulubeanu, Daniel Stancu, Ştefan Firca, Marian Cîtu, Alin Zăbrăuţeanu, Alex O.T., Mihai Militaru
20 septembrie, 17h00-22h00. Muzeul Național „George Enescu", București

MUZEXPO

Text de / Text by
MIRON GHIU

În încheierea ediţiei 2015 a Festivalului „George Enescu", am avut parte, chiar în Casa Enescu, de un micromuzeu de instalaţii permanente şi performance-uri, toate gândite în jurul ideii de interactivitate. Astfel, Casa Enescu a devenit un spaţiu expoziţional temporar, o zonă în care arta contemporană s-a jucat de-a interactivitatea în jurul câtorva concepte-cheie, în care participarea publicului a contat mai mult decât se întâmplă de obicei într-un muzeu „clasic".

La intrare ne-a întâmpinat instalaţia *Conversaţii performative la un ceai*, sub forma unei mese goale, animate doar de dialogul despre artă contemporană desfăşurat între Irinel Anghel şi compozitorul Alexandru Mihalcea. Trecând de *CHATtering*, o structură realizată din ţevi de PVC şi cutii de metal, a cărei muzică intimă putea fi ascultată de oricine îşi apleca urechea asupra ei, întâlnim un spaţiu în care publicul îşi poate desena compoziţia pe partituri, cu ajutorul a diferite vopsele, compoziţie care urma să fie interpretată mai târziu, în expoziţie.

Primul performance, *Muzica Domestică*, se bazează pe folosirea sonoră a obiectelor casnice, „cântate" de o echipă de şase muzicieni. Intrarea în concertul improvizat este, astfel, prin bucătărie, prin interiorul maşinii domestice. Muzica se face şi se aude dinăuntrul casei, din bucătăria internă, prin obiecte variind de la aspirator la radio, TV sau chiar pahare. Ideea acestui experiment are aproape jumătate de secol, fiind însă mult prea puţin cunoscută şi practicată în România.

Biroul de traduceri muzicale se bazează pe desene cântate în timp real. Notaţia grafică a fost inventată în anii '50 ai secolului trecut şi a fost utilizată în muzica experimentală ce nu se mai putea folosi de notaţia tradiţională. Partiturile au devenit desene. Pentru muzicienii traducători există corespondenţe între orice semn grafic sau figură şi o construcţie muzicală. Astfel, în timp ce Vlad A. Arghir îşi proiecta schemele pe unul dintre pereţi, muzicianul Jak Neumann, la saxofon, şi Irinel Anghel la voce şi Kaos Pad interpretau live desenele rezultate.

A urmat *Play me!*, muzeul playerelor umane, în care mai mulţi instrumentişti ai ansamblului SonoMania au devenit piese de muzeu, controlate prin sonerii, de către vizitatorii care puteau comanda oricăruia să cânte diferitele compoziţii expuse. Printre piese s-au numărat *Satya II*, de Violeta Dinescu, pentru fagot solo, *Meander*, de Diana Rotaru, pentru clarinet solo şi *ReLeVant*, de George Stănciulescu.

Octavian Nemescu şi-a expus, în prezenţa unui public care a umplut până la refuz camera destinată acestui moment al MuzExpo, unul dintre conceptele sale originale: „muzica imaginară". Consecvent explorării arhetipurilor prin practici artistice cu bază conceptuală, Nemescu propunea în 1975 o practică muzicală non-performativă, prin inventarea unui nou gen, botezat „muzica imaginară", un domeniu extrem de interesant al avangardei româneşti a secolului trecut. Bazându-se pe tehnici de respiraţie sincronizate cu diferite note şi pe senzaţii de natură vizuală, gustativă, olfactivă şi tactilă, muzica imaginară nu se referă doar la sunete, ci şi la iniţierea ascultătorului în diferite zone ale creaţiei sonore, până când acesta devine nu receptor pasiv, ci un practicant activ. Astfel, organele de simţ reprezintă instrumentele muzicale ale cântării, partitura fiind însăşi natura şi ambientul înconjurător.

Rondo zero, o cameră devenită orchestră, cu diverse pretexte sonore, a fost o invitaţie perfectă la performance-ul următor: *Maşinisme pentru 8 mecanici*, un dublu-cvartet de maşini de scris şi laptopuri. Maşinile de scris, conectate la câte un laptop care îi modula sunetele, au devenit instrumente muzicale. Fiecare dintre ele, cu personalitate proprie, spunând câte o parte din povestea conceptualizată de Diana Rotaru şi Ştefan Firca.

În continuare, *Standul cu sunete* s-a bazat tot pe interactivitate, vizitatorii MuzExpo fiind invitaţi să aleagă materialul din care vor fi compuse pe loc piesele muzicale. Participanţii au avut la dispoziţie şoapte, respiraţii, ţipete, linii melodice, sunete vibrante sau pur şi simplu zgomote, ca ţesături sonore interpretate pe loc de Irinel Anghel, Alex O.T. şi Marian Câtu (Rufi). În încheiere, ultimul „exponat" interactiv MuzExpo, HoagUnknown, a constat dintr-un videomapping de 360 de grade al unei duble galaxii, un obiect celest intrigant şi imersiv.

Desfăşurat ca un maraton printre sunete şi senzaţii, MuzExpo a constituit o excelentă concluzie a Festivalului Enescu, festival care, în ciuda bugetului generos, nu acordă mare importanţă muzicii clasice contemporane româneşti, chiar dacă aceasta şi-a câştigat, deja, de zeci de ani, statutul de importanţă pe care îl merită.

summary

At the closing of the 2015 edition of Enescu festival, MuzExpo came as an excellent conclusion: in spite of the huge budget, the importance given to the Romanian contemporary classical music is almost non-existent. The music of this kind remains in the margins of excentricity, although many of the performative acts are being practiced abroad, for many years. Still underground in Romania, MuzExpo consisted of 8 interactive performances and 3 permanent installations , to which the public was invited to involve directly.

stânga
Octavian Nemescu în expoziție. Foto: Irina Vesa

dreapta, dedesubt
Imagine din expoziție. Irina Vesa, *CHATtering*. Foto: Irina Vesa
Imagine din expoziție. Irina Vesa, *Muzica Domestică 2*. Foto: Irina Vesa

ART ON DISPLAY
TREI EVENIMENTE CU ARTĂ ÎN VITRINĂ

Text de / Text by
SIMONA VILĂU

Asociația Ephemair, un vector important al scenei de artă bucureștene – organizatoare a Nopții Albe a Galeriilor, de zece ani încoace – a inițiat, pentru prima dată în toamna lui 2014, un eveniment dinamic, desfășurat simultan în numeroase spații, atât destinate artei, cât și de altă natură, intitulat „Art on Display". Ajuns la cea de-a treia ediție, în toamna anului 2015, evenimentul este conceput pentru publicul larg grație vizibilității sporite pe care o au lucrările de artă, în vitrinele în care au fost expuse. Arta se lasă admirată la o sticlă distanță, coboară în mediul citadin din turnul de fildeș al galeriilor și muzeelor și se folosește de toate mijloacele produsului de consum și ale marketingului din spatele acestuia. Astfel prezentată, nu ai cum să ratezi întâlnirea cu obiectul artistic, oricât de incomod ar fi acesta. Majoritatea propunerilor expuse au fost opere cu impact social puternic, ce au rolul de a scurtcircuita prejudecățile privitorilor obișnuiți, care se relaxează în prezența artefactelor și le consideră escapisme cotidiene lipsite de conținut filozofic, doar obiecte de decor cu valoare estetică.

Deși sună a truism demodat, această afirmație a mea nu e lipsită de sens. Fără o educație artistică și culturală adecvată, începută din prima copilărie, și fără susținerea ei constantă mai târziu, oamenii tind să aibă o abordare naivă, retrogradă și superficială a artei contemporane. Puțini sunt cei ce reușesc să treacă peste calificativele negative – urâtă, nepotrivită, stridentă, banală – și să înțeleagă substratul, premisele, procesul și scopul operei de artă, fixă sau mobilă, permanentă sau efemeră, scumpă sau gratuită. Un exponent al clasei de mijloc, formate în postcomunism și după aceea, cu greu va discerne un obiect de serie, comercial și accesibil, de o operă unică, rezultată din creativitatea și spontaneitatea autorului. Pe consumatori nu îi interesează autorii, ci numele, nu sunt interesați de calitate, ci de reputație.

Interesant este că, dintr-un asemenea mediu ambiant, vitreg până la urmă pentru artiști, apar personalități electrizante, cu discurs aplicat pe contextul social și politic, care au renunțat la limbajul de lemn și mediile clasice considerate elitiste, în favoarea operării „pe limba lor", a consumatorilor, chiar dacă pare trivial. Aici mă refer la artiști ca Mircea Nicolae sau Lea Rasovszky, a căror artă se hrănește din contextul alandala în care ne aflăm. Lucrarea lui Mircea Nicolae din cadrul AOD#1, expusă pe Calea Victoriei 87-89, s-a numit *Salariu minim* și a listat contribuțiile sociale ale angajatorului și angajatului român în contextul măririlor oferite periodic de Guvern, fără impact real în creșterea venitului.

Lea Rasovszky, pe de altă parte, lucrează cu periferia, atacă subiecte sensibile, cum ar fi demonii protecției sociale, diferențele dureroase dintre teorie și practică, lipsa de empatie între categoriile sociale autoproclamate și iconurile generațiilor de astăzi, situate între mentori și demolatori. În cadrul AOD #1, a expus proiectul *Home is Where My Tired Eyes Meet The Starry Night*, în spațiul magazinului Musette Victoriei.

Artiștii invitați în cadrul acestor proiecte fac parte atât din zona underground – Sorina Vazelina, Ada Mușat, cât și din cea *mainstream* – Apparatus 22, Mircea Nicolae, Lea Rasovszky. Selecția, aparent amestecată, ce combină foarte tineri artiști cu nume mai cunoscute, se bazează pe capacitatea autorilor de a lucra cu spațiul, tehnologia și tridimensionalul, chiar dacă nu este preocuparea lor de bază. Un episod mai puțin fericit din cadrul ediției estivale a fost vandalizarea instalației lui Alexandru Rădvan, *Mormânt romantic pentru Pasolini*, aflată în spațiul Musette Kube de pe Calea Victoriei.

Dintre spațiile comerciale care s-au implicat în expunerea lucrărilor se numără As Travel, S&A Interior, Villeroy & Boch, Liliac Pop-up Store, Musette, precum și alte instituții publice sau private.

summary

Ephemair Association created a series of events entitled "Art on Display", in order to show art in an unconventional way, using non-artistic spaces (stores and companies) downtown Bucharest. Started in 2014, the project aims to bring art into daily life to regular citizens. The featured artists were both underground and mainstream, from Sorina Vazelina or Ada Mușat to Lea Rasovszky, Mircea Nicolae or Apparatus 22. The spaces belonged to some private companies, such as As Travel, S&A Interior, Villeroy & Boch, Liliac Pop-up Store, Musette.

de sus în jos
Arantxa Etcheverria, *Comedia 2015*, Musette Kube Calea Victoriei, București
Kiki Mihuță & Bogdan Olaru, *Travel to Utopia 2015*, As Travel Calea Victoriei, București

Daniela Făiniş, Dialog portretistic.
Curatoare: Raluca Băloiu. 20 iulie – 30 august 2015
Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești” / Gheţăria, Mogoşoaia

DIALOG PORTRETISTIC

Text de / Text by
DOINA MÂNDRU

Cea de a treia prezenţă expoziţională a Danielei Făiniş la Mogoşoaia – după Transparenţe *(Lapidarium, 2004) şi* Pădurea de porţelan *(Grădini, 2007) – aduce în prim-plan o cercetare artistică asupra portretului privit ca sculptură în porţelan, curatoarea semnalând de fapt aprofundarea şi extensia coerentă a unei teme care s-a dezvoltat în etape succesive.*

Primele portrete ceramice semnate Făiniş au apărut în 1988, pentru a fi reluate apoi obsesiv, până în 2002, când, odată cu a doua participare la un simpozion de ceramică în Japonia, ciclul pare că s-a încheiat. Viziunea artistică originală, excelenta rezolvare tehnică prin construcţia volumului în foarte subţiri straturi suprapuse, pe care intervin, la rece, incizii şi desene colorate, folii metalice de nichel sau de cupru, fixate într-o unică ardere la peste 1300º C, când metalul devine glazură cu tente de la sienna la brun sau negru-grafit, au fost remarcate întâi în Japonia, la Mino, în cadrul unui concurs internaţional de ceramică, unde porţelanurile Danielei Făiniș au primit menţiunea de onoare în 1992 şi 2002. Consacrarea deplină (cu această temă) în palmaresul internaţional a survenit în anul 1997, odată cu Premiul I obţinut la prestigioasa Bienală Internaţională pentru Arta Ceramicii de la Aveiro, Portugalia.

În acest deceniu şi jumătate de exerciţiu ceramic şi portretistic, susţinut uneori în spaţii industriale, cum era fabrica de porţelan Iris de la Cluj (acum dispărută), Făiniş a înfăptuit miracole de abilitate modelatoare şi de anduranţă fizică, în special în anii ‘96-’97, când realiza în porţelan subţire (coajă de ou) capetele monumentale ale *Lapiţilor* (volume de un metru cub), modelaţi, desenaţi şi pictaţi pe o structură textilă impregnată cu pastă de porţelan, la 60˚ C temperatură ambientală, fără pauză, timp de şase zile şi şase nopţi. Cum să denumeşti atâta nestăvilită imaginaţie, atâta pasiune şi aşa trudă? Stilistic, ciclul aparţinea unui neoexpresionism – în cazul de faţă am spune moderat – care interoga corporalitatea în contextul generaţiei ’80. Notăm că tot atunci, în 1997, dar în Canada, la Bamff, Arina Ailincăi, formată la Cluj, începea să modeleze ciclul torsurilor-palimpsest. În 1998, Făiniş obţine, cu *Lapiţii*, medalia de aur la Bienala Artelor Focului. Semnificativ pentru contextul epocii este şi faptul că marile portrete erau realizate la Cluj, acolo unde Mircea Spătaru deschisese, de două decenii, calea către expresii monumentale ale porţelanului, iar cuptoarele fabricii erau încă accesibile pentru artişti.

Cât despre portrete, autoarea le-a intitulat, pe rând, *Prinţese, Ursitoare, Personaje de carnaval, Dantescă,* dar dincolo de etichetă se află, de fiecare dată, un artefact ceramic bogat în detalii, perfect în acurateţea execuţiei şi prezentat pe propriul soclu din porţelan, puternic expresiv, sugestiv prin evantaiul de interpretări pe care îl oferă. O primă observaţie se impune: deşi unele piese par a deriva dintr-o mască a autorului, ca şi cum ar clama „aici este vorba despre mine”, ele sunt modelate liber, în straturi succesive, utilizând foiţe diafane. Portretele Danielei Făiniş nu sunt exerciţii de oglindire, ci de introspecţie. Ele învăluie sau dezvăluie o realitate interioară. Sunt ipostaze ale reflexivităţii unui sine dedublat care se disecă necruţător, se ascunde sub voaluri şi dantele sau îşi exfoliază, parţial, epiderma tratată drept mască a celuilalt eu, personajul ascuns, tragic, care apare gravat, desenat sub tegument, asemenea unui tatuaj interior, obsesie de neşters a sinelui abisal. Acesta apare şi în gravurile pe porţelan, organizate uneori în fişiere ce trimit la lumea statisticilor, pentru care persoana devine o simplă cifră într-o serie.

Fie că modelează baloane-portret ori ceşti pentru ceremonia din *Visul frunzelor de ceai*, fie că imaginează *Piramide* de porţelan translucid sau păduri muzicale, obsedată de monumental şi de inedit, transgresând mereu limitele genului, Făiniş reuşeşte de fiecare dată să îşi interiorizeze subiectul şi limbajul plastic, să gândească creativ şi să respire dezinvolt în porţelan, în ciuda travaliului dur pe care îl conduce cu siguranţă, spirit ludic şi deplină delicateţe. Este tocmai ceea ce a demonstrat şi dialogul portretistic pus în scenă, cu o fină înţelegere, de curatoarea Raluca Băloiu, în Gheţăria de la Mogoşoaia.

summary

Daniela Fainiş’s exhibition presence at Mogoşoaia – after *Transparencies* (Lapidarium, 2004) and *The Porcelain Forest* (Gardens, 2007) – brings to the fore an artistic approach to the portrait seen as a sculpture in porcelain, with the curator actually signaling the thorough approach to and coherent extension of a theme that developed over six successive stages. Be it that she models portrait-balloons, or cups for the ceremony from *The Dream of the Tea Leaves*, or that she imagines translucent porcelain *Pyramids* or musical forests, obsessed with the monumental and the unspoken, always breaking through the limits of the genre, Fainis succeeds every time in interiorizing the subject and the plastic language, in thinking creatively and unselfconsciously breathing in the porcelain, despite the tough toil that she conducts with a sure hand, ludic spirit and total delicacy. This is precisely what the curator Raluca Băloiu has proved in the portrait dialogue that she stages with a fine understanding in the Ice House at Mogoşoaia.

deasupra
Fișier, porțelan modelat manual, desenat și incizat cu pigment negru, 1340°C, 1995

dreapta
Portrete de expresie, porțelan modelat manual, incizat, desenat, pictat cu oxid de cobalt și pigment negru, 1340°C, 1995

Aurel Vlad. Martor Tăcut – sculptură în pământuri arse.
Curatoare: Cristina Bolborea
10 septembrie – 10 octombrie 2015, Galeria Galateea, UAP, București

AUREL VLAD
MARTOR TĂCUT– SCULPTURĂ ÎN PĂMÂNTURI ARSE

Text de / Text by
MĂLINA IONESCU

Expoziţia Martor tăcut – sculptură în pământuri arse *a fost deschisă de Aurel Vlad la Galeria Galateea, în perioada septembrie – octombrie 2015, la invitaţia curatoarei Cristina Bolborea, care, alături de un grup de artişti şi curatori organizează expoziţii în acest spaţiu dedicat (exclusiv) ceramicii, începând cu anul 2012. Eforturile lor de revalorizare şi readucere în atenţia publicului, dar şi a artiştilor, indiferent de formare, această tehnică, dar şi acest spațiu al Uniunii Artiştilor Plastici, iar odată cu el, implicit şi strategiile unui asemenea nucleu artistic, cultural şi organizatoric înseamnă nu delimitarea programatică de alte medii, ci dimpotrivă.*

Este pentru prima dată că Aurel Vlad alege pentru transpunerea unora dintre marile sale teme acest material şi această tehnică. Și poate nu întâmplător, expoziţia care aduce împreună temele sale majore este cea pentru care a ales acest material, ce reprezintă, intrinsec şi simbolic, cel mai bine materia, aşa cum o înfățișează artistul, în toate ipostazele sale.

Expoziţia reuneşte atât reprezentări ale aspectelor angoasante, traumatizante, violente şi opresive ale realităţii, cu toată gama de emoţii şi gesturi de reacţie ale participantului sau privitorului, cu lucrări care ilustrează identificarea originilor acestei realităţi umane până la pilda biblică, unificate de reprezentarea eroului însuşi, în sensul de personaj principal, însoţit de companionul său constant, animalul care simbolizează unele dintre aspectele relaţiei cu lumea – mereu aflate între polii agresiunii şi ai comuniunii, dar şi acea parte a lumii instinctuale pe care o ducem mereu cu noi. Nu are disperarea finalităţii, a renunţării şi a frustrării induse de resemnare, această atitudine tăcută a martorului, de aparentă lipsă de acţiune şi reacţie, ci dimpotrivă, are un sens de acceptare şi de împăcare – cu lumea, dar şi cu limitarea forţei noastre de reacţie reparatorie sau transformatoare. Această reprezentare constituie însumarea – subsumarea, integrarea a ceea ce până acum, ca temă recurentă a mai multor lucrări, a generat transpunerea revoltei, a fricii, a ruşinii, a neliniştii, dar şi a emoției pozitive, creatoare şi salvatoare.

Astfel, acest personaj (adamic) din pământ, este, în acest punct al creaţiei artistului, o reprezentare a personajului principal al dramei umane, în cea mai completă şi mai aproape de umanitate ipostază a sa, în tot ceea ce înseamnă acest lucru – de participare, dar şi de asistare la întreg spectacolul vieţii şi a lumii materiale, asistare care implică şi traumă, resemnare dar şi victorie, nostalgie dar şi regăsire, intensitate dar şi linişte şi acceptare, plângerea paradisului pierdut, şi în cele din urmă, concluziv, împăcare, şi regăsirea acestui paradis pe pământ, în lumea materială, materia însăşi conţinând esenţa şi instrumentul mântuirii.

Acest personaj este însuşi artistul, care trebuie să fie, în viziunea lui Aurel Vlad, cel care depune mărturie despre lume şi despre parcursul său istoric: „Eu sunt propriul meu personaj. Personajul meu îmi trăieşte viaţa, iar eu interpretez viaţa personajelor mele" (Aurel Vlad, 2014, Catalogul expoziţiei *Fiare şi Ferecături*, Muzeul Judeţean Târgu-Jiu).

Acest proiect, care a implicat un demers de condensare, de sintetizare a întreg universului său tematic, a însemnat pentru Aurel Vlad în acelaşi timp o provocare, aceea a adaptării unui material, nu atât nou, cât nespecific (până acum) la modurile sale specifice de înţelegere, reprezentare şi învestire cu conţinut a formei. Umbrele, care însoţesc sau învăluie personajele din lucrările *Om în umbră* şi *Martor tăcut*, sunt din metal, şi nu este o certitudine asumarea diferenţei dintre materiale, nici în ceea ce priveşte forţa lor evocatoare, simbolică, nici în modul în care artistul se raportează la specificul prelucrării lor, metalul însuşi fiind până la urmă, la fel ca ceramica, pământ ars.

summary

It is for the first time that Aurel Vlad chooses this material and this technique for the transposition of some of his major themes. And it might not be by chance that the exhibition which brings together his major themes is that for which he has chosen this specific material, which intrinsically and symbolically best represents the matter, such as the artist presents it in all its avatars. This project, which has involved a process of condensing, of synthesizing his whole thematic universe, has also meant a challenge to Aurel Vlad, that of adjusting to a material not as much new as non-specific (so far) to his specific ways of understanding, representing and investing new content upon form. The shadows which accompany or cloak the characters in his works *Man in the Shadow* and *Silent Witness* are of metal, and there is no certainty in assuming the difference between materials, nor in that regarding their evoking, symbolic power, or in the way in which the artist approaches the specific of their processing, as metal is ultimately, just like ceramics, burnt earth.

deasupra
Aurel Vlad, *Nostalgia*, 2015, pământ ars, ø 60 cm. Foto: Remus Andrei Ion

pagina alăturată
Imagine din expoziţie cu lucrarea *Martor tăcut*, 2015, pământ ars şi tablă uzată, h 2,40 cm. Foto: Remus Andrei Ion

Ioan Tămâian, Reflexii în timp.
Curatoare: Mădălina Mirea
15 noiembrie – 31 decembrie 2015
Cuhnia – Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia

REFLEXII ÎN TIMP, LA CUHNIA BRÂNCOVENEASCĂ

Text de / Text by
MĂDĂLINA MIREA

Ioan Tămâian este artistul sticlar sibian, născut sub semnul fin și aprig al siliciului. A copilărit în Poiana Codrului, acolo unde este atestată cea mai veche fabrică de sticlă de la noi. După liceul de artă de la Satu Mare, a fost student la Cluj, unde, la catedra de Ceramică Sticlă Metal a fost îndrumat de Maria Nemeș, Cornel Ailincăi și Mircea Spătaru. A rămas fascinat de acest material nobil și imprevizibil și și-a făcut din el mijlocul predilect de expresie. Lucrul timpuriu în fabrică i-a revelat secretele prelucrării și dialogul său cu pasta fluidă, ceea ce pare, nu de puține ori, însuflețită, dă la iveală compoziții curajoase, de mari dimensiuni. Căci Ioan Tămâian este maestrul modelării la cald, însă un rezultat aleatoriu nu îl mulțumește. Din lunga sa experiență nemijlocită, știe că sticla se supune artistului doar când acesta știe sigur ce vrea, combinând, în proporții egale, un concept ferm, cu o bună cunoaștere a tehnologiei.

„Când sticla te duce în alt loc decât ți-ai fi dorit, reiei tot procesul, de la început, reiei tema cu aceeași forță și, dacă ai spirit de observație, poți să speculezi unda pe care te duce sticla și să întorci efectul în favoarea ta."

Ceea ce particularizează creația lui Ioan Tămâian sunt infinitele registre cromatice și diferitele grade de transparență și opacitate, obținute prin suprapunerea de sticlă plană, de diferite culori. Căci, în afară de sticla suflată din pastă, la cuptor, căutările sale au mers spre combinarea tehnicilor de lucru.

Fie că vorbim despre inserții metalice la interior sau exterior, cu prețios argint patinat, despre fuziunea prin care volumele intră în diverse relații compoziționale tridimensionale, în masă, sau despre depuneri galvanice cu metale neferoase, susținute tehnologic de meșterul Ioan Dudea, într-o relație de parteneriat în exclusivitate, rezultatele sunt, fără excepție, de mare impact.

Reflexii în timp, la Cuhnia Palatului Brâncovenesc de la Mogoșoaia, este prima expoziție personală a artistului Ioan Tămâian la București. Cuprinde 30 de lucrări din ultimii cinci ani, experimente recente, dar și lucrări ce marchează etapele importante ale creației artistului: teme ample, ce problematizează o viziune particulară asupra cosmosului, istorie revizitată, forme abstracte sau glose despre corpul uman, o retrospectivă de etapă, așa cum o numea profesorul Petru Lucaci, la vernisaj.

Expoziția care s-a bucurat în egală măsură de aprecierea colegilor de breaslă ai artistului, dar și a publicului larg, va rămâne deschisă până la sfârșitul acestui an.

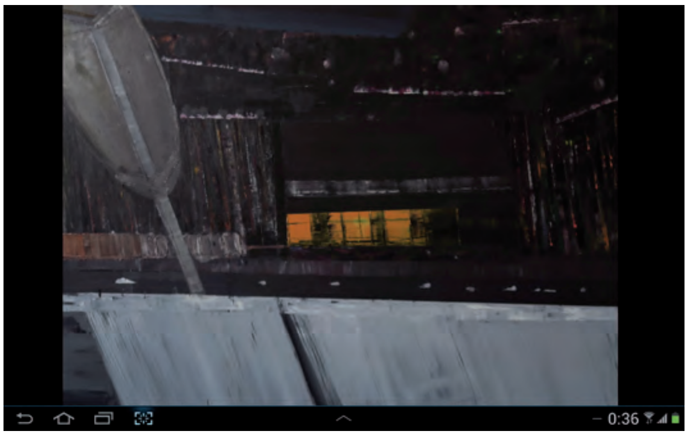
dreapta
Imagini din expoziția *Ioan Tămâian, Reflexii în timp*. Curatoare: Mădălina Mirea.
15 noiembrie – 31 decembrie 2015. Cuhnia – Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia. Foto: Luca Achim

MEMORIA IMAGINII

Text de / Text by
MARIA ZINTZ

Expoziția Memoria imaginii, *deschisă la Muzeul Țării Crișurilor în aprilie 2015, curatoare Milena Augusta Pop, a cuprins lucrări din ultima vreme semnate de: Ioan Aurel Mureșan, Ioan Augustin Pop, Ioan Popdan și Ioan Teofil Știop. Sunt artiști diferiți, viziunea, modul de exprimare, raportarea la realitate sunt diferite, și totuși ceva îi apropie acum și ne reține mesajul grav ce ne determină la meditație.*

Ioan Aurel Mureșan a ajuns, din nou, pe un alt drum al creației sale, cel numit de el „ULTRAsilvania". Într-un fel, s-a reîntors în realitatea terestră, dar numai pentru a avea o atitudine critică exprimată în lucrările din ultima vreme, chiar dacă nu în mod explicit, pentru că a recurs încă o dată la o memorie ancestrală. Morfologia implică starea de conflict, de apăsare, în ciuda liniștei aparente pe care o emană imaginea. Structura vizuală se constituie prin relații de polaritate: polul pozitiv e încărcat cu energie lirică, cum vedem în lucrarea *ULTRAsilvania*, unde în spațiul întunecat apare o breșă spre un verde promițător, poate datorat amintirilor și apare melodia unei curbe cu un acord de verde și roșu brun – sintagme „senzoriale" ce activează sinestezic percepția estetică; polul negativ e încărcat cu energie critică. Avem percepția unui pământ pustiit, fără aer, ca în urma unor cataclisme, nelocuibil, iar semnele nu fac decât să amplifice această impresie. Observăm aici un anume montaj de coduri – echilibru – tensiune, cu atât mai mult cu cât culoarea dominantă e negrul ori brunurile închise în regim nocturn. Unitățile stilistice, substructuri ale întregului, citează elemente ale realului, amintind de civilizație, de viață, dar ariditatea spațiilor lipsite de vegetație, conceptualizate sau în regim neo-expresionist transmit un sentiment apăsător.
Demersul creator reflectă intenția artistului de a împinge epurarea formei până la limitele în care se face prezent sentimentul absenței sau prin coborârea într-un tărâm abscons, al neliniștilor existente în ființa noastră uneori latente, alteori manifeste. Complexele relații dintre elementele care generează forma, materia însăși, culoarea, sunt supuse unei discipline stringente în vederea obținerii austerității imaginii. Din nou, are loc și o întoarcere în timp (o călătorie), sugerând un Ev Mediu îndepărtat. Memoria imaginii reține neliniștile și, pentru a le stăpâni, dacă nu elimina, se apelează la rigoare, la asceză. ULTRA fiind totuna cu teribilul, cu partea întunecată, o supraîncărcare semiologică – ceva „dincolo", mai departe, într-o formulă densă și epurată.
Lucrările expuse de Ioan Augustin Pop în proiectul *Memoria imaginii* se constituie în datele realului, pivotând în jurul construcțiilor industriale, propunând forme ale realității, însă filtrate prin sinele propriu. În comparație cu ascensiunea și gloria de altădată ale industriei, ruinele de azi sunt variații fantomatice ale nepăsării. Lucrările sunt numite *Vid (I, II, III)* și *Arhetip (I, II, III)* – situație complementară. În lucrările din seria „Vid" vedem spații ale unor hale abandonate, supuse deteriorării, goale, pictate în negru și în nuanțe de griuri. Sugerează spații golite de viață, fantomatice, iar impresia de claustrare este cu atât mai puternică, cu cât în locul tavanului sunt grilaje de sticlă ce lasă la vedere, dincolo de ele, cerul, lumina, viața.
Tensiunea sugerată, starea de absență, existența vidului par să fie insuportabile.
În cele trei lucrări din seria „Arhetip", formele industriale, în roșu dramatic, aparțin de fapt suprarealului. Ele sunt mărite, curățate de uzura timpului, intacte, amintind de importanța lor de odinioară. Sunt în același timp ireale, fiind așezate într-un alt spațiu decât cel adecvat lor, lângă ziduri fragmentare, ruinate în gri. Tot despre glorie și decadență este vorba și în tabloul *Arhetip II*, formele industriale (țevi, șuruburi) în gri par și ele smulse din timpul și spațiul real, aparținând mai curând absurdului, memoriei care le-a păstrat intacte, puternice, dar inutile. În *Arhetip III*, apar ziduri, într-un gri rece, măcinate de intemperii și nepăsare, iar cerul greu pare să le strivească. Este vorba de o memorie colectivă, dar și una individuală, cea a artistului.
Cele zece tablouri semnate de Ioan Popdan, numite *Vertigo (I-X)* pot fi privite și „citite" din mai multe perspective: opera de artă poate fi sinteza cunoașterii lumii, dar cuprinde și misterul ființei; poate fi o trimitere spre mijloacele virtuale de comunicare; erosul ca temelie a continuității, a vieții. Din această perspectivă, Ioan Popdan a preferat forme circulare. Lumea se răsucește în rotațiile „striațiunilor" ce se succed, favorabile metamorfozei, datorată densităților pastei, a nuanțelor și tonurilor variabile. De la o lucrare la alta, Ioan Popdan a folosit o diversitate cromatică de la negrul absolut (a combinat ulei cu bitum), la albul pur, care e departe de a exprima neantul, din contră, începutul vieții, lumina. Raporturile dintre culorile reci și



deasupra
Ioan Aurel Mureșan, *ULTRAsilvania* 2, ulei pe pânză, 140 x 190 cm.
Foto: Ioan Aurel Mureșan
Ioan Aurel Mureșan, *ULTRAsilvania 3*, ulei pe pânză, 140 x 190 cm.
Foto: Ioan Aurel Mureșan

cele calde, intensitatea lor exprimă o mare bogăție expresivă, iar prezența unor dominante cromatice are efect evocator, viața fiind sugerată, în complexitatea ei, prin puternice structuri armonice încorporate în aceste forme circulare, înscrise în suprafețe neutre rectangulare (dar cu un rol important în evidențierea ori în nașterea formei circulare). Trei dintre lucrări, cele în negru, de diferite intensități, prin care artistul comunică ceva grav, au în centrul lor un gol circular cu rol important, sugerând un sentiment al absenței.
Ioan Popdan a inserat în centrul formelor circulare un simbol cosmic, sugerând impresia unei mișcări perpetue și având conotații erotice, sinteza săvârșindu-se prin asocierea integrală a mișcării. Artistul este interesat de dinamica lăuntrică a lumii, iar pentru a o face vizibilă, s-a folosit în primul rând de calitățile expresive ale culorilor și de forme simbolice.
Teofil Știop și-a numit lucrările expuse *fRAME*. Majoritatea sunt realizate în ulei, de mari dimensiuni: *fRAME NAVIGATOR, fRAME WINDOWS, fRAME LIBRARY*. Formele sugerează deșeuri ale unor lucruri care altădată însemnau o lume: cărți, librării (tot mai puține azi), rame, lucrări de artă ce ofereau chiar sensul de împlinire pentru a exista, sunt pictate în griuri, negru, dar luminate din interior, cu reminiscențe de roșu, roz, alb, amintiri ale unor frumuseți mistuite, pierdute. Sunt forme conglomerat (unghiulare) redate într-o viziune plastică la limita informalului, expresia lor fiind constituită sub impulsul unei irepetabile urgențe de exprimare.
Este ceea ce constatăm acum, din păcate prea des, dar memoria noastră a păstrat lumina cărților, a frumuseții cuprinse în universul artei. Acumularea de informații virtuale a dus la diminuarea interesului pentru creația tradițională, iar stocarea acestora în exces poate provoca însăși dispariția lor. Impresia de precaritate, de pierdere prin nepăsare ori cu rea credință determină o stare de tensiune, instalarea în imagini a unui sentiment apăsător.

summary

The exhibition *The Memory of the Image* opened at "Țara Crișurilor" Museum in April 2015, curator Milena Augusta Pop, included recent works of artists who differ very much in terms of vision, expression and relation to reality and yet there is a place of meditation which brings them together. Ioan Aurel Mureșan entitles his present artistic journey *ULTRAsilvania*. Its morphology involves conflicts and anguishes built on polar relationships despite of an apparent stillness. Augustin Ioan Pop's works are pivoting around industrial buildings, ghostly ruins as they are today, variations of indifference in an unbearable place of absence and void. Ioan Popdan is interested mainly to catch the inner dynamics of the world expressed in colours and symbolical shapes. Teofil Știop named his works *fRAME*. His shapes suggest the over accumulation of the virtual information diminished the interest for traditional creation which is about to be lost.

de sus în jos
Teofil Știop, *fRAMe. Windows 2*, 130 x 180 cm, ulei pe pânză. Foto: Teofil Știop
Ioan Popdan, *Vertigo IV*, ulei pe pânză, 120 x 100 cm. Foto: Ioan Popdan
Ioan Popdan, *Vertigo I,* ulei pe pânză, 120 x 100 cm. Foto: Ioan Popdan

Titu Toncian: Călătoria 60.
septembrie-octombrie 2015
Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești" / Gheţăria, Mogoşoaia

CĂLĂTORIA 60 LA MOGOȘOAIA

Text de / Text by
ADRIAN GUȚĂ

Titu Toncian, unul din reprezentanții de primă linie ai generației '80 la Cluj, a dăruit publicului bucureștean la Mogoșoaia în această toamnă – septembrie-octombrie 2015 –, în spațiul Ghețăriei, cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani, o expoziție ce punea în valoare creația lui de ceramist. Este limbajul artistic în datele căruia s-a format (cu Ana Lupaș și atent, în același timp, la discursul lui Mircea Spătaru) și în care îi inițiază pe studenții săi de la Universitatea clujeană de Arte și Design.
Toncian tinde însă către ceea ce putem numi "artistul multidisciplinar", adăugând ceramicii, de-a lungul timpului, desenul, pictura, fotografia, filmul experimental, mail art, instalația. Și de fapt, mai corect este să vorbim, revenind la primul dintre domeniile menționate, de sculptură în ceramică – autorul a contribuit, în cadrul a ceea ce a însemnat în perioada formării și lansării sale școala clujeană de ceramică, la schimbarea de statut a acestei arte a focului: de la "minor" la "major". În ce privește respectiva mutație, pentru care anii '70 și '80 sunt importanți, intră în discuție și opera unor artiști bucureșteni.

Vocația experimentului a ieșit de timpuriu la suprafață și a fost încurajată de la început de atmosfera în care se școlea Titu Toncian. Conturarea unei lumi populate de forme organice, lucrul cu diverse materiale, adecvarea la specificul acestora și exploatarea calităților lor expresive erau proprii și altor colegi ai săi de generație clujeni, care porniseră la drum tot cu ceramica: Alexandru Antik, de pildă, chiar dacă acesta s-a orientat apoi către alte zări ale creației. Investigării biomorficului i s-a adăugat, în cazul lui Titu Toncian, o dimensiune tematică ce avea să devină o constantă: arheologicul, considerat ca depozitar și amprentă a memoriei, mărturie stratificată a istoriei. Iar peste toate acestea domnește și este ax al întregii opere meditația în imagini asupra condiției umane, demers ce pune în mișcare și un complex aparat simbolic.

Un reper artistic prin care Titu Toncian s-a înscris, spre finalul anilor '80, între promotorii viguroși, din generația sa, ai neoexpresionismului în arta românească, este pictura (tempera pe hârtie) de mari dimensiuni *Laokoon*, realizată în 1987 și prezentată la ampla Expoziție națională a tineretului de la Baia Mare, în 1988. Este o imagine emblematică, aș spune, ce anticipează, parcă, sfârșitul dictaturii comuniste, și care concentrează suferințele existenței individuale și colective din România acelui timp. Peste câțiva ani, într-un context social-politic schimbat, artistul a propus, într-un alt registru de expresie/tehnic/al materialelor folosite, o altă formă-tipar umană, inspirată de antropograma leonardescă – era spirit ludic acolo, silueta se contura sub chipul unor perforații într-o sită, contextul îl constituia personala clujeană din 1993 (prima în țară) a lui Titu Toncian, personală în care ineditul material dominant era furnirul. Iar la anuala din 1997 a Centrului Soros pentru Artă Contemporană din București, intitulată "Civitas Solis, Civitas Artis" și organizată la Cetatea Câlnic, artistul includea, în instalația sa alcătuită cu acel prilej, antropo-forme din argilă, esențializate,

aplatizate și perimetrate cu neon, piese de consistent impact vizual – ele reapar, ca de altfel și motivul sitei transferat în ceramică personalizată cromatic, în concentrata retrospectivă de la Mogoșoaia, de anul acesta. Instalația-ambient de la Câlnic se intitula *Memoria locului*. Într-un text al său, Maria Oroșan Telea interpretează inspirat aceste siluete, miezul de argilă și conturul luminos în neon reprezentând dialogul între materie și spirit, ce constituie esența ființei umane.

Expoziția din Ghețăria Palatelor Brâncovenești de la Mogoșoaia, curatoriată de Raluca Băloiu, cuprinde o selecție de lucrări din mai multe perioade de creație, din prima jumătate a anilor '80 până în actualitate. Vedeta acestei personale, dacă mi se îngăduie să mă exprim astfel, este instalația *Călătoria 60*, 2015, "compoziție aniversară", cum o numește Doina Mândru în catalog, alcătuită dintr-o grupare de centauri acefali din semiporțelan, înșiruire de personaje, inspirat amplasată în spațiul de expunere (meritul curatoarei), pe una din axe, ce trimite, la unul din capete, spre intrarea în sală.

Instalația sculpturală *Călătoria 60* înmagazinează, în reperele vizuale pe care le oferă și în semantica aferentă, experiența umană, culturală, artistică de până acum a lui Titu Toncian. Un figurativ rafinat și oarecum straniu, cu inflexiuni suprarealiste și virtuți stilistice care împrietenesc clasicismul și barocul, definește personajele. Raporturile cromatice, subtile, subliniază o expresivitate aparte. Virtuozitatea tehnică sprijină la rându-i "discursul" plastic. China și Veneția pot să fie bornele traseului cultural pe care ne invită procesiunea făurită de artist, iar în planul secund al asocierilor, pe care și le imaginează istoricul de artă, văd și instalații din porțelan ale lui Mircea Spătaru, apropierea între cei doi artiști fiind doar pe palierul afinităților elective, cu ecou, uneori, în gândirea plastică. Titlul expoziției coincide cu cel al lucrării acum comentate.

Sunt de asemenea prezente în spațiul Ghețăriei de la Mogoșoaia teme cuprinse în serii ori în opere individuale, semnificative pentru parcursul conceptual al lui Titu Toncian, așa cum s-a configurat din deceniul de debut al generației '80, până după 2010. Mă refer, de pildă (într-o ordine subiectivă, nu cronologică), la *Arca – ipostaze*, 2000, *Genealogii arse*, 2011, *Memoria locului*, *I* și *II*, 1997, respectiv 2010, *Charta T*, 1995, *Imagini sitate*, 2011 (plecând, așa cum arătam anterior, de la un motiv existent încă din 1993), *Deconstrucții piramidale*, 2000, *Stratificări*, 1988.

Expoziția confirmă faptul că Titu Toncian este unul dintre cei mai merituoși sculptori în ceramică din România și un complex artist emblematic pentru generația '80, a cărui creație se impune atenției și prin realizările sale recente, nu doar prin cele care au intrat în muzeul nostru imaginar, în deceniile anterioare.

deasupra
Imagine de ansamblu din expoziția *Călătoria 60*, Ghețărie

pagina alaturată
Memoria locului I, instalație ambientală, neon, argilă, instalație electrică, 210 x 60 x 10 cm, 1997

Festivalul International de Street Art Timișoara 2015.
Artiști: Xtemy, Muro, Amaia, Daniela, Marga, Irlo, Jones, RO, Antonia Dordea, Alina Crețu, Karm, Nani. Curatoare: Corina Nani
mai – octombrie 2015, Pasmatex (Fabrica de textile), Timișoara

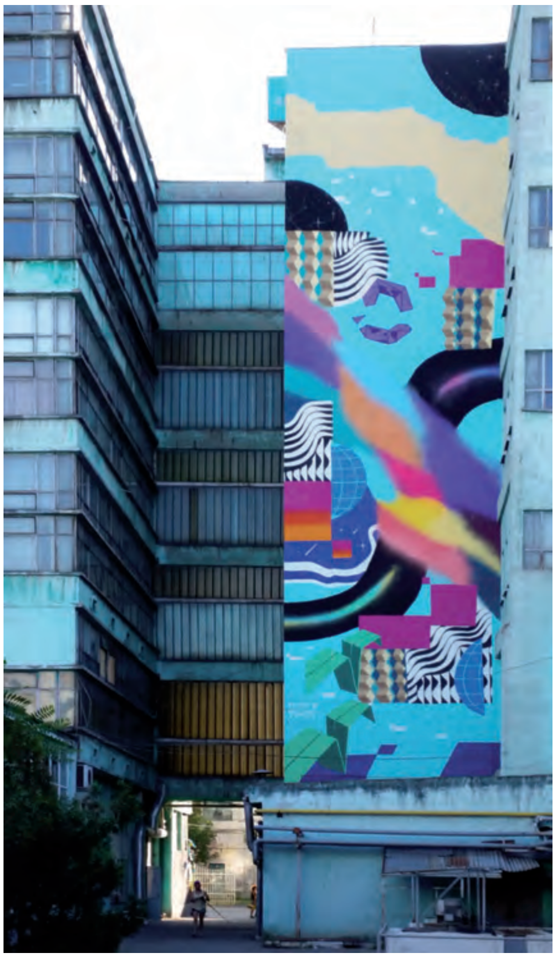
TIMIŞOARA 2015. FESTIVALUL DE STREET ART

Text de / Text by
CORINA NANI

În virtutea creşterii evidente a prezenţei Artei Stradale / Murale în special în mediul urban, pe cele cinci continente au apărut tot mai des şi evenimentele organizate sub denumirea generică de Festivaluri de Artă Stradală. Prefer să folosesc termenul de Artă Murală, când mă refer la lucrările aplicate pe suprafeţele existente, care adeseori sunt menţionate de manieră eronată ca graffiti. Denumirea de Artă Stradală reprezintă, de fapt, toate manifestările de artă care se prezintă în spaţiul public, fie aceasta de tip vizual (pictură, sculptură, instalaţii), auditiv (muzică), arta spectacolului (performance) sau o combinaţie ale celor mai sus prezentate. Un exemplu de manifestare complexă a artei stradale este curentul Hip-Hop, ce reuneşte mai multe manifestări (rap music, turntabelism, break-dancing, skate-boarding şi graffiti).

Pentru o mai bună înţelegere a fenomenului de artă murală este important să se înţeleagă că graffiti nu e altceva decât o subcategorie a artei murale, chiar şi dacă are o importanţă crucială în evoluţia valorii actuale a acesteia. Lucrările de tip grafitti sunt în general semne ale delimitării teritoriale a unor găşti (fie ele şi de artişti) sau semn al revoltei sau protestului. Arta murală, în schimb, corespunde unor forme de expresii artistice care joacă un rol pozitiv în comunitate, prin refacerea spaţiilor publice. Această nouă formă de artă, o paradigmă deja în oraşele occidentale, nu s-ar fi putut realiza fără sprijinul autorităţilor locale. Acest eveniment de artă stradală corespunde unei dezvoltări a imaginii oraşului, care îi invită pe artişti să regenereze vizual spaţiul public urban şi urmăreşte mesajul social.
Dezvoltarea oraşului, schimbările survenite în existenţa şi structura comunităţilor umane, evoluţia formelor arhitecturale, noile modalităţi de expresie artistică, generate de noile tehnici / tehnologii şi materiale, au influenţat şi au transformat, în ultimul secol, tipologia Artei Urbane / Artei în Spaţiul Public, tot mai mult implicată în viaţa comunităţii căreia îi aparţine. Fiind conceput ca un fel de atelier de artă urbană – performance in progress, festivalul aduce în faţa publicului prospeţime, dar mai ales o extraordinară varietate de tematici, limbaj şi tehnică ale artei urbane din România. Acest fenomen, fără a părăsi strada, îşi găseşte un spaţiu amplu de manifestare liberă în Open Art City, în cadrul oraşului.
Astfel Festivalul Internaţional de Street Art devine o tradiţie, declanşând cele mai diverse reacţii, de la curiozitate şi provocare, la pasiune şi ură. Considerăm că această iniţiativă ar individualiza Timişoara, atât pentru turişti, cât şi pentru locuitorii săi, ar fi un punct de atracţie, dar şi un mijloc de a creşte sentimentul de mândrie locală, coeziune socială şi chiar de a sensibiliza comunitatea la diverse probleme.
Pentru planificarea şi derularea celor cinci evenimente s-au avut ca inspiraţie metropolele cele mai avansate din lume în acest domeniu, mai ales Miami Wynwood care, într-o perioadă foarte scurtă (2009 – 2014), s-a dezvoltat dintr-un cartier industrial dezafectat în zona cu cea mai mare concentraţie de artă murală în spaţiu public, la nivel mondial. Recunoaşterea oficială a valorii artei murale este confirmată prin integrarea Miami Wynwood în unul din cele mai prestigioase evenimente de artă din lume, Art Basel Miami.
În continuare, mă voi referi strict la evoluţia Artei Murale în Timişoara, în contextul celor cinci festivaluri care s-au derulat anual începând cu 2011. Abordez acest subiect în calitate de artist şi cadru didactic specializat în design. Mă ajută şi experienţa, căci în ultimii ani, pe lângă faptul că am organizat şi coordonat derularea evenimentelor de artă murală, m-am iniţiat în tehnicile corespunzătoare şi am şi realizat o serie de lucrări, cot la cot cu artişti murali din ţară şi din străinătate.
Prin iniţiativa luată de Facultatea de Arte şi Design a Universităţii de Vest, în colaborare cu Fundaţia EnduRoMania şi cu sprijinul financiar al Consiliului Local şi al mai multor parteneri, Timişoara a ajuns să ocupe o poziţie de lider în acest domeniu. Ideea a pornit de la un inventar fotografic al lucrărilor de graffiti / street art notabile şi integrate deja în peisajul urbanistic. Luând la cunoştinţă existenţa acestui demers, am propus realizarea unui Festivalul Internaţional de Graffiti.
În 2011, Timişoara a găzduit un festival de graffiti, ce şi-a propus să surprindă tocmai complexitatea fenomenului, care se deschide firesc de la textualismul protestatar, sfidător faţă de orice convenţii, erotic, spontan, poetic ş.a.m.d., sau de la simplul semn „heraldic" al desenatorului, la imaginea narativă, elaborată, bazată pe reprezentare, pe figuraţie sau pe compunerea de forme abstracte.
În 2012, festivalul s-a concentrat asupra formulei mai complexe şi mai exigente, la nivelul elaborării imaginii, al street art. Iar în 2013 şi 2014 artiştii au folosit ca „pânză" – substrat şi suport al creaţiilor – zidurile şi calcanele unor clădiri vizibile ale oraşului. Lucrările realizate de artişti sunt caracterizate prin estetică, cromatică vie, simbolism şi spirit ludic. Pe parcursul celor patru ediţii, s-au selectat clădiri semnificative, cu un puternic impact vizual, ce se impun prin identitate culturală, arhitecturală şi urbanistică, devenind parte din spiritul acestui oraş. Valoarea artistică a fost de la an la an mai bună, fapt dovedit de calitatea lucrărilor.

pe pagină
Imagini din Festivalul Internaţional de Street Art Timișoara 2015. Artiști: Xtemy, Muro, Amaia, Daniela, Marga, Irlo, Jones, RO, Antonia Dordea, Alina Crețu, Karm, Nani. Curatoare: Corina Nani. Mai – Octombrie 2015, Pasmatex (Fabrica de textile), Timișoara. Foto: Sergio Morariu



S-a contat pe artişti din ţară şi din străinătate (Austria, Brazilia, Croaţia, Elveţia, Franţa, Germania, Italia, SUA şi Ungaria), care au contribuit prin folosirea culorilor, prin abstracţionism şi figurativism la regenerarea spațiului public. Caracterul internaţional a permis de fapt comunicarea deschisă dintre artişti, în concretul concurenţei şi al schimbului de idei, soluţii, dincolo de formele de socializare şi estimări reciproce din spaţiul virtual.

Festivalul Internaţional de Street Art din acest an s-a caracterizat prin concentrarea lucrărilor într-un număr şi mai mic de spaţii, cu doar o singură locaţie care găzduieşte majoritatea lucrărilor într-un fel de muzeu al artei murale, comparabil cu Miami Wynwood. Există totuşi nişte diferenţe notabile între Wynwood şi concentraţia cea mai mare de artă murală din România. Wynwood-ul fiind un cartier la o anumită distanţă de centrul oraşului, se întinde pe o suprafaţă de câteva sute de hectare, folosindu-se în cea mai mare parte clădiri de tip industrial, fără a fi supraetajate.

Muzeul de Artă Murală din Timişoara se dezvoltă în incinta ultimei întreprinderi textile productive din oraş, din zona centrală, având peste 35 de m de înălţime, care se vede de la mare distanţă. Datorită amprentei artiştilor pe pereţii, pe uşile şi pe geamurile clădirii industriale, aceasta devine un muzeu în aer liber şi, în acelaşi timp, se obţine o ameliorare optică şi estetică notabilă a unui imobil cu aspect dezolant. Piesele de artă de diferite dimensiuni, într-o coloristică vie, vibrantă, puternică, în stiluri şi tehnici diferite sunt admirate şi fotografiate de localnici şi de turişti. Această locaţie devine un punct de reper iniţial pentru realizarea şi prezentarea concentrată a lucrărilor de artă murală. La eveniment au participat zece artişti spanioli din Barcelona şi zece artişti din România.

summary

This article is describing how Mural Art is being developing in Timişoara, where Street Art festivals are being celebrated since 2011. The differences between Street Art, Mural Art and Graffiti and the evolution from Graffiti to a valuable visual art event, which improved from year to year through better artists, quality locations and transmitting clear artistic messages is presented. During the 2015 event a sort of Mural Art Museum in a partially operative textile enterprise has been implemented.

house pARTy.
Proiecția materialului video înregistrat în 1987-88 și discuție performativă cu participanții
Participanți la house pARTy: Călin Dan, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu (iulie 1987) și Călin Dan, Teodor Graur, Iosif Kiraly, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu (august 1988). 24 septembrie 2015, între orele 18:00-24:00. tranzit.ro/București

DECEBAL SCRIBA: INSIDE/OUTSIDE HOUSE PARTY

Text de / Text by
IGOR MOCANU

Toamna aceasta au avut loc, la distanță de numai o săptămână între ele, două evenimente cu o semnificație aparte pentru curioșii scubadiverși ai istoriei artei alternative a anilor ’80 autohtoni. Primul s-a desfășurat în seara și noaptea zilei de 24 octombrie, la tranzit.ro din București, cel de-al doilea – în perioada 29 septembrie–17 octombrie la Victoria Art Center din același oraș. Primul s-a bucurat de participarea a aproape un sfert din canonul artelor vizuale a generației ’80, cel de-al doilea a fost o expoziție personală la fel de epocală, dacă mă pot exprima așa.

deasupra
Genericele din 1987, respectiv 1988 ale filmelor *house pARTy*. Credit: Dan Mihălțianu, Decebal Scriba

dreapta
Performance Decebal Scriba în cadrul *house pARTy*, 1988. Credit: Dan Mihălțianu, Decebal Scriba

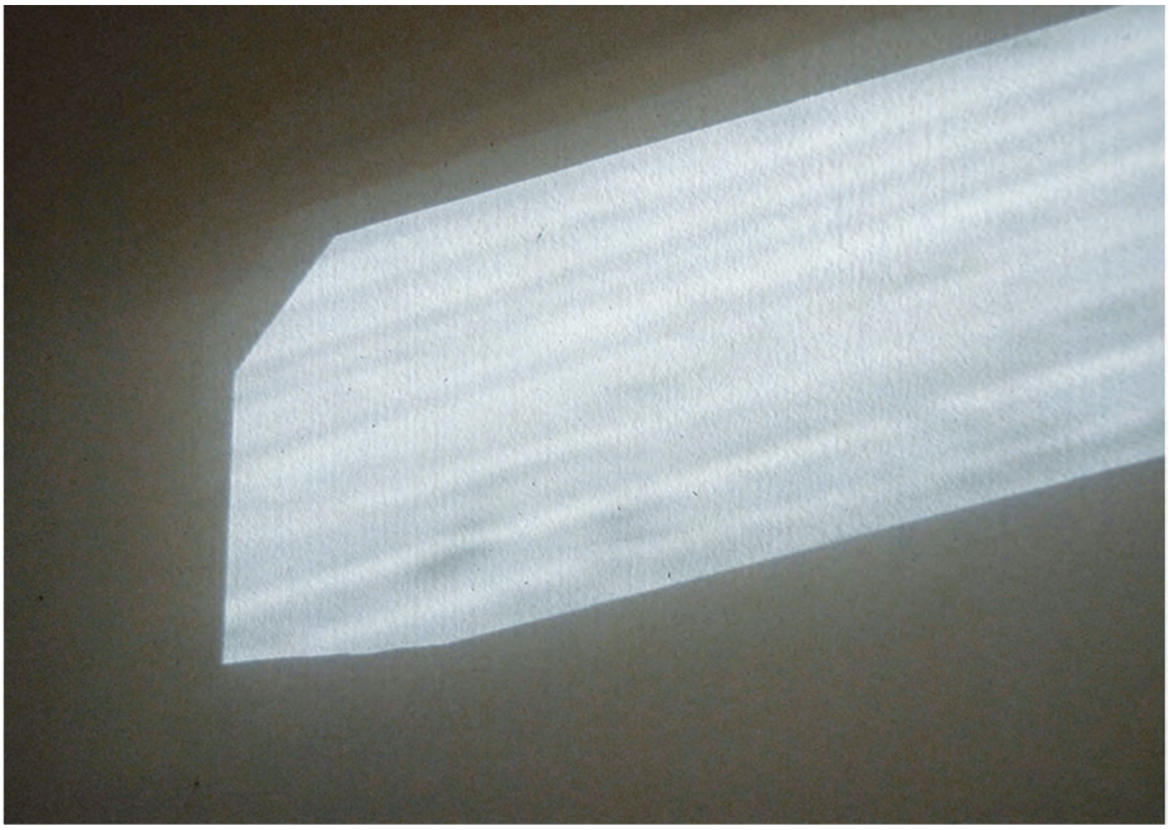
Întâi a fost vorba, așadar, de un soi de reamintire colectivă hibridă a unui eveniment încă puțin cunoscut și chiar mai puțin discutat, care a amplasat un jalon pe harta artelor vizuale din România: *house pARTy*, ediția 2015. Cuvântul „ediție" este oarecum forțat, de aceea poate indicat să clarificăm genul literar al evenimentului care s-a întâmplat la tranzit.ro/București. Cam pe la jumătatea anului III de studii în istoria și teoria artei, studenții află despre *house pARTy,* în două ediții consecutive, 1987 și 1988. Serii de acțiuni, intervenții, performance-uri și instalații mai mult sau mai puțin ad-hoc, desfășurate în două veri la rând acasă în București la Nadina și Decebal Scriba, cu participarea unor Călin Dan, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Dan Stanciu, Teodor Graur și Iosif Kiraly, atent înregistrați pe peliculă VHS de camera lui Ovidiu Bojor, din când în când manevrată de Dan Mihălțianu. Momentul este crucial pentru istoria artei alternative românești, întrucât, mai întâi, prezervă intacte ecourile artei contemporane internaționale la nivel local, periferic, iar apoi, constituie un reper pe harta estică în orice efort de cartografiere a începuturilor culturii artist-run de la periferia Occidentului, dacă ne raportăm la Vest, dar și de lângă periferia blocului sovietic, dacă ne raportăm la Est. Oricum am calibra optica, o astfel de acțiune plasată la finele anilor '80 în buricul Eurasiei nu poate fi decât simptomatică.

Am spus că reamintirea care s-a desfășurat la tranzit.ro/București a fost una hibridă fiindcă, în perspectiva studiilor de hermeneutică ale unui Ricoeur, spre exemplu, aceasta s-ar plasa de partea activă a travaliului memoriei, spre deosebire de rememorare, care rămâne pasivă și automată, sau de memorie colectivă, care este una provocată, dacă nu chiar obligată. Dimensiunea activă a reamintirii sustrage travaliul memoriei de sub pericolul instrumentalizării politice, în subordinea căreia se află și istoria artei ca istorie a faptelor artistice naționale, dar și de sub perplexitatea comportamentului împiedicat al memoriei diagnosticate, sub tutela căreia își face loc și reenactmentul, definit freudian ca incapacitate a pacientului de a-și aminti altfel decât prin actualizarea corporală a memoriei.

Hibridul reamintirii din cadrul *house pARTy* pare că întreprinde astfel o fină deambulare preocupată, printre toate cele trei posibilități pe care le avem la dispoziție când vrem să ne activăm memoria.

Decebal Scriba: Inside/Outside (frequently under construction) works 1972-2014
Curatoare: Olivia Nițiș. 29.09.2015 – 17.10.2015
Victoria Art Center, București

Cazul celui de-al doilea eveniment este la fel de semnificativ, pentru simplul fapt că propune prima expoziție personală a unuia dintre inițiatorii și participanții la house Party, acoperind lucrări create pe parcursul unei jumătăți de secol: 1972-2014. Numai că ceea ce-l deosebește pe artistul conceptual Decebal Scriba din Inside/Outside (frequently under construction) *de performerul participant la house Party, nu este raportul colectiv-personal, de solidaritate-solitaritate, dacă putem spune, în raport cu lumea, ci modul în care actualizarea își rezolvă raporturile problematice, dacă nu chiar traumatice, cum este în cazul artiștilor emigranți, cu trecutul.*



deasupra
Decebal Scriba la vernisajul expozitiei *Inside/Outside (frequently under construction) works 1972-2014*, la Victoria Art Center București, Curatoare: Olivia Nițiș, 29.09.2015 – 17.10.2015, Foto: © R. Igazsag

dreapta
Decebal Scriba, *Paznic de umbre*, 2013, colaj digital montat pe Alucobond / *Shadows surveyor #12* (FNW), 2013, Digital collage mounted on Alucobond, Ultragiclée print.
Courtesy of the artist.

Travaliul memoriei, atât de transparent în evenimentul de la tranzit.ro/București, se transformă la Victoria Art Center în exercițiu de modelare a fețelor și suprafețelor prezentului peste obrazul cărora Decebal Scriba azvârle mănușa albă a chestionării, a problematizării, a confuziei ostentative între perspectiva dinafară și cea dinăuntru.
Această metodă de cercetare aproape științifică nu-l absolvă pe artist de contagiunea involuntară. Conceptual de la un capăt la celălalt, începând chiar cu fotografia care dă titlul expoziției – *Înăuntru / Înafară* (1972) –, sau cu *Zidul* (1972) și până la seria de *Body Sign / Semn* (1982) sau *Jurnal* (2013) –, artistul rămâne credincios preocupării pentru semn, pentru o anumită semiotică a corpului sau o semiotică a carcerei, a limitei, în genere – a graniței care transformă orice hartă mentală într-un potențial câmp de război.
Tocmai de aceea și, aș zice, tocmai în pofida metodei artistului, rezultatul spune răspicat povestea liniilor blurate, a marginilor superflue, a granițelor absurd de încifrate, a frontierelor taxonomice afazice, iar asta este și ceea ce sintetizează, cred, efortul lui Decebal Scriba din această retrospectivă cu retrovizoarele bandajate. Expoziția subminează, de fapt, când nu neagă de-a dreptul, orice formă de îngrădire geopolitică a semnului, fie acesta unul corporal sau citit în unda lacului, exact atunci când o afirmă mai tare, cu acea exactitate irefutabilă și veritativă pe care numai mediul fotografic o poate conferi subiectului devoalat. Cea mai dură critică a marginii, proferată de un marginal *malgrès lui-même*, situat frecvent niciunde, nu este negarea, ci tocmai afirmarea cu tărie a existenței acesteia, când peste tot i se legiferează absența.

deasupra
Decebal Scriba, *Proiect #2*, 1974, model din hârtie de desen, montat pe carton / *Project #2*, 1974, drawing paper model, mounted on cardboard, 35 x 35 x 10 cm
Jurnal / Diary (PTNW), 2013, colaj digital, Ultragiclée print. Courtesy of the artist.

dreapta, sus
Imagine de la vernisajul expozitiei *Decebal Scriba: Inside/Outside (frequently under construction) works 1972-2014*, 29.09.2015 – 17.10.2015. Victoria Art Center, București,
Foto: © Gabriela Mateescu

summary

Conceptual through and through, starting with the very photograph which gives the name to the exhibition, *Within/Without – Înăuntru / Înafară* (1972) –, or with *The Wall/ Zidul* (1972) and to the series *Body Sign / Semn* (1982) or *Journal/Jurnal* (2013), Decebal Scriba stays faithful to the concern for the sign, for a certain semiotics of the body or a semiotics of the solitary, the limit, generally, the border which turns any mental map into a potential battlefield. That is exactly why, and I should say, precisely despite the artist's method, the result clearly tells the story of the blurred lines, of the superfluous margins, of the absurdly ciphered borders, of the aphasic taxonomic frontiers, and this is also what I think that Decebal Scriba's effort synthesizes from this retrospective with the bandaged rear windows. The exhibition actually undermines, when it does not simply deny, any form of geopolitical fencing-in of the sign, be it a corporeal one or one read in the mirror of a lake, exactly when he asserts it more strongly, with the irrefutable and veritative preciseness that only the photographic medium can confer on the unveiled subject. The toughest criticism of the margin, proffered by a marginal *malgré lui-même*, frequently nowhere, is not the negation, but the very powerful assertion of its existence, when its absence is legiferated everywhere.

Niciodată singur.
Curatori: Monotremu & Magma
Artiști: Irina Bucan Botea, Simion Cernica, Ioana Cojocariu, Csaba Csiki, Tatiana Fiodorova, Ciprian Homorodean, István László, Tibor Karoly Liţiu, Xandra Popescu & Larisa Crunţeanu, Váncsa Domokos, Szabolcs Veres.
04 iunie – 01 noiembrie 2015. MNAC, București

NICIODATĂ SINGUR. O LECTURĂ ALTERNATIVĂ

Text de / Text by
IRIS ORDEAN

La etajul al treilea al clădirii MNAC, chiar pe stânga, cum intri în spaţiul expoziţional, un text dicroic spune: „Artiştii expuşi încearcă să spulbere condiţia trivială de a fi emigranţi prin lucrările lor. Ei îşi privesc propriul statut dintr-un punct de vedere exterior, transformându-l în condiţia spectatorului”, iar vizitatorii realizează deodată că sunt aruncaţi în mijlocul unei controverse: imigraţia – în prezent, cel mai uzitat şi mai la modă cuvânt, care ţine titlul ziarelor, e afişat pe prompterele televizoarelor, în media sociale, în producţia de artă sau folosit în conversaţiile obişnuite.

deasupra
Ioana Cojocariu, *Never Walk Alone*, 2010

deasupra
Vedere din expoziția *Niciodată singur*, MNAC, 2015

stânga
Simion Cernica, *I am Here to Help America series* (San Francisco/ JFK), 2011

Nu contează dacă cineva înţelege profund acest subiect sau de ce parte a baricadei se află, e vorba de a fi branşat. Imigraţia este subiectul la zi, ideea care trebuie urmărită. Participând la conversaţie, oamenii se văd pe ei înşişi şi sunt adesea consideraţi „la zi", atunci când îşi vorbesc despre acest subiect, adesea suplimentând în mod dizgraţios o temă deja spinoasă.

Asemenea metaforei vizuale a stratului dinăuntrul altui strat, se formează o nouă dihotomie în cadrul comunităţii de imigranţi, o segregare a alterităţii, deoarece tot adesea, nou-veniţii sunt etichetaţi ca fiind „mai mult altul" decât „celălalt", pe baza culorii pielii, a religiei sau a provenienţei lor geografice. Ţinând cont de implicaţiile vaste ale acestui fenomen, ideea migraţiei se transformă într-un spectacol, o acţiune depersonalizată, nu numai pentru cei care nu au fost niciodată supuşi la aşa ceva, dar şi pentru cei ale căror amintiri s-au diluat irevocabil în faţa evenimentelor celor mai recente. Mai mult, ca implicaţie directă a popularităţii acestui subiect, un număr din ce în ce mai mare de expoziţii fac ecou în jurul acestei zone de discuţie. Aşadar, *Niciodată singur* pătrunde profund în aceeaşi vecinătate.

De la furie la disperare, de la tristeţe la singurătate, de la umor la solidaritate, expoziţia este, ţinând cont de complexitatea ei, un adevărat exerciţiu al minţii. *Niciodată singur* este o expoziţie care sfidează ignoranţa şi frica, punându-i pe oameni în legătură directă cu limitele lor psihologice. Detaşându-se de idiosincrazii şi asumând o poziţie antropologică, majoritatea artiştilor participanţi la expoziţie devin observatorii şi fetişizatorii din şi ale acestor poveşti, deşi nu încetează niciodată să controleze şi să editeze ceea ce arată. Uneori, contextul devine futil, iar imaginile tind să se confunde cu iconografia imigrantului, mai degrabă decât cu o poveste personală, ca în cazul lui Simion Cernica, în seria *Sunt aici pentru a ajuta America*, sau al instalaţiei de postere a lui Ciprian Homorodean, *Vreau să muncesc / Quiero Trabajar*, pentru a nu-i numi decât pe aceştia. În alte cazuri, artistul devine mult mai personal şi alege o poziţie activă, performativă, de plidă, în instalaţia video *Stea*, a lui István László, unde furia şi frustrarea se manifestă prin degradarea emblemei ţării sale de adopţie. Sau când artistul îl implică direct pe vizitator, confruntându-l cu propria-i reflexie – „poate fi realitatea oricui" – aşa cum pare să spună Tibor Karoly Liţiu.

În cele din urmă, pare ca şi cum o mână de prieteni s-ar fi întâlnit la masă şi ar discuta despre experienţele lor – doar că vorbele le-au fost transformate în artă. Numai că expunându-şi durerea, speranţele şi trăirile interioare şi permiţându-şi să fie vulnerabili, ei ne fac să ne simţim mai puţin singuri. *Niciodată singur* trimite un mesaj de pace şi solidaritate într-un mod candid şi gentil.

summary

The third story of MNAC Bucharest hosts a thought-provoking collective exhibition, based on the iconography and the fetishization of the immigrant in nowadays' society, in a world where immigration itself is being segregated: "immigrant" and "more immigrant". Speaking from personal experience, their reactions follow an inherent linear biographical sequence, culminating with a message for solidarity and peace, whilst challenging the social and political "otherness".

Elana Katz, Body of Work, performance.
Curatori: Olivia Nițiș & Ciprian Ciuclea
24 octombrie 2015, 21h00
În cadrul proiectului Platforma X2, WASP, București

ELANA KATZ. BODY OF WORK

Text de / Text by
OLIVIA NIȚIȘ

Realizat în preambulul celei de-a X-a ediții a eXplore festival — Bucharest International Contemporary Dance and Performance Festival, de către Asociația 4Culture în co-producție cu WASP – Working Art Space and Production, Tangaj Dance și Life Long Burning, proiectul Platforma X2 este gândit ca o platformă care oferă suport în cercetarea și producția de proiecte interactive, performing arts, new și trans-media, în contextul în care astfel de practici sunt costisitoare și extrem de rare în mediul artei contemporane din România.

Platforma acestei ediții a pus accent pe conceptul de „corporalitate și limită“, căutând lucrări din zona instalațiilor interactive și participative, care să problematizeze relația dintre corp și limită, instalații video, de sunet și environment în care corpul poate genera un anumit tip de experiență, dar unde totodată corpul poate fi înglobat într-un alt tip de realitate / experiență. Proiectul a urmărit să răspundă la întrebări legate de limitele corpului în tehnologie, corpul gândit, corpul abstract sau decorporalizarea și avatarurile sale în tehnologia digitală și realitatea virtuală, anticorporalitate, producția și reprezentarea limitelor de control ale corpului, corpul receptor *versus* corpul generator, corpul absent, corp individual și corp colectiv, experiența corpului în vizualitatea tangibilă, intangibilă și invizibilul tangibil, dislocarea metafizică (Eugene Thacker).
Astfel, cele patru instalații realizate în urma selecției curatoriale de către Harry Sanderson (UK / Germania), Abel Korinsky (Germania), Smaranda Găbudeanu, Livia Rădulescu, Iulia Sima, Larisa David (România) și Emil Ivănescu (România) au reprezentat reale probe tehnologice. Arta contemporană, fie ea și interactivă, este cazul să spună mai mult decât simpla plăcere estetică de tipul consumului de suprafețe, fiind o experiență în sine a spațiului, conceptului și materialității.
În contextul platformei au avut loc workshopuri şi prezentări publice susţinute de Cosmin Haias, Matei Bejenaru și Cătălin Crețu, o instalație semnată Ciprian Ciuclea – *Focus/Unfocus (Unused Reality)* și un performance al artistei Elana Katz.
Body of Work aduce în discuție provocarea dualismului cartezian minte / corp, a ideii de corporalitate și decorporalizare (*disembodiment* sau *out of body experience*), rediscutarea relației dintre corp, percepție și spațiu ca mediu permeabil, nedefinit și instabil. Turnura performativă în teoriile recente a redat corpului statutul de entitate activă în producția cunoașterii, însă capacitățile și limitele corpurilor noastre determină și sunt determinate de instrumentele noastre de percepție. Control, autocontrol, cenzură și autocenzură. Experiențele noastre perceptive devin posibile doar prin intermediul unei corporalități limitate de date individuale și / sau subiective, care oferă baza acelui tip de experiență.
Acest performance marchează un moment relevant în contextul practicilor performative, în care corpul performativ este subiectul unui „atac” asumat. Cu o istorie semnificativă și cu manifestări diferite în funcție de contextele socio-politice și de interesele momentului, începând cu jumătatea anilor 1960, „corpul de lucru” este corpul social angajat în diverse practici, un instrument de analiză a practicilor umane în complexitatea lor efemeră, repetitivă.
În ideea că viața de zi cu zi este performată, iar întreaga dinamică a existenței umane se construiește prin experiență și manifestare / acțiune, performance-ul artistei Elana Katz lucrează atât cu efemeritatea acțiunii cât și cu dimensiunea ritualică a unor practici de vindecare și, nu în ultimul rând, cu percepțiile sociale asupra practicilor performative în care corpul devine pânza unor acțiuni directe, adesea radicale. Violența asupra propriului corp sau corpul-victimă în performance are o dimensiune paradoxală în cazul Elanei Katz, care apelează la o tehnică tradițională de detoxifiere / curățare / vindecare din cultura chineză, numită „Gua sha”: (Chineză: 刮痧; *pinyin: guā shā*) *spooning* în limba engleză, prin care efectul vizual de învinețire a pielii este contrabalansat de efectul terapeutic al procedurii.
Acțiunea performativă nu este ușor de digerat. Corpul expus se autosupune unei practici cu rezultatul vizual al rănirii suprafețelor, un teritoriu estetic, cu diverse mize culturale, exploatat în forme radicale de Marina Abramović sau Orlan. Corpul autoabuzat cu scopul vindecării invocă o întreagă paradigmă culturală, cunoscută la nivelul unor orientări religioase pe filonul practicilor de autoflagelare, acolo unde corpul este doar

alaturat
Elana Katz, *Body of Work*, performance. Curatori: Olivia Nițiș & Ciprian Ciuclea. 24 octombrie 2015, 21,00. în cadrul proiectului Platforma X2, WASP, București

o carcasă, o suprafață a unui interior bolnav care intră în proces de vindecare și, nu în ultimul rând, pe filonul practicilor sexuale. Miza Elanei Katz este una a discursului performativ în care corpul este un mediu de anduranță. Cu sau fără efect estetic violent, corpul performativ este implicit supus unei practici de testare a limitelor fizice și psihice, capacității de concentrare și autocontrol. Paradoxul practicilor performative de concept dualist violență / vindecare, aduce sensul în aparatul de receptare care cade adesea în capcana estetică, abandonând, refuzând participarea inconfortabilă și limitând astfel substanța mesajului.

Acțiunea Elanei Katz funcționează ca un ecran ce ridică însăși problema de sens a anduranței în performance, acolo unde acțiunea ia locul corpului, iar receptarea este deconstruită plecând de la normele și prejudecățile culturale.

Performance-ul este *embodied* și *disembodied* în același timp, este material de lucru și concept.

summary

Body of Work brings into discussion the provocation of the Cartesian body/mind dualism, of embodiment and disembodyent or out of body expriences, the rethinking of the relationship between body, perception and space as a permeabl, nondefined and unstable medium. The performing turn in recent theories has returned to the body the status of active entity in the production of knowledge, yet the capacities and the limits of our bodies determine and are determined by our perception tools. Control, self-control, censorship and self-censorship. Our perceptive experiences become possible only through the agency of a limited embodiment of individual and/or subjective data, which offer the basis of that type of experience. The stake for Elana Katz is one of the performative discourse, where the body of an endurance medium. With or without a violent aesthetic effect, the performative body is implicitely subjected to a practise of testing the physical and psychic limits, the capacity of concentration and self-control.

The paradox of the dualist, violence/healing performative practices injects sense into the reception apparatus which often falls in the aesthetic trap, abandoning, refusing the uncomfortable participation and thus limiting the sunstance of the message. Elana Katz's action works like a screen which raises the very problem of sense of the endurance in a performance, where the action takes the place of the body, and the reception is deconstructed starting from the cultural norms and prejudices. The performance is embodied and disembodied, it is both working material and a concept, at the same time.

Festivalul Sonic Trans-Fusions 2015, a IX-a ediţie.
Participanți: Ansamblul Hyperion International, Costin Cazaban, Anestihis Logothetis, Costin Miereanu, Ana-Maria Avram, Iancu Dumitrescu, Horaţiu Rădulescu, John Cage, Béla Bartók, Andrei Kivu, David Shively, Albert Markos, Shmil Frankel, Tijana Stankovic, Gili Mocanu, Sillyconductor, Minus, Marian Câtu, Eduard Gabia
Organizatori: Ana-Maria Avram, Iancu Dumitrescu. 1 – 8 noiembrie 2015
Filarmonica George Enescu, tranzit.ro/București, Carol 53, București

SONIC TRANS-FUSIONS 2015

Text de / Text by
MIRON GHIU

Între 1 şi 8 noiembrie 2015 a avut loc la Bucureşti a IX-a ediţie a Festivalului Trans-Fusions, dedicat, ca de fiecare dată, muzicii spectrale. Acest curent de avangardă în muzica clasică a apărut în anii '70 în Franţa, fiind practicat de compozitori precum Gérard Grisey sau Tristan Murail, românii continuând tradiţia şi lăsând spectralismul să evolueze până în prezent. Printre compozitorii români consacraţi spectralismului se numără Ştefan Niculescu, Costin Cazaban, Horațiu Rădulescu, Ana-Maria Avram şi Iancu Dumitrescu, ultimii doi ocupându-se şi de organizarea festivalului.

Ansamblul Hyperion International, activ începând cu 1976, este specializat pe muzică spectrală, cu instrumente acordate în consecinţă şi explorând tot spectrul sonor. Deşi s-ar putea crede că nu mai e nimic de inventat în această zonă muzicală, palmaresul Hyperion contrazice acest lucru, dovadă stând concertele pe care membrii săi le susţin în toată lumea. Activitatea Anei-Maria Avram şi a lui Iancu Dumitrescu, constând în peste 20 de CD-uri editate împreună şi alte câteva zeci solo, îi transformă pe aceştia în pionieri ai spectralismului internaţional, care găsesc cu uşurinţă zone noi de explorat şi exploatat creativ.
Festivalul propriu-zis a constat din patru concerte şi o întâlnire-atelier cu compozitoarea Ana-Maria Avram. În primul concert, care a avut loc la sala dedicată muzicii de cameră a Ateneului, atenţia a fost concentrată pe muzica bizantină interpretată în cheie spectrală, prin compoziţii de Philotei Sin Agai Jipei, Iovaşcu Vlahul sau Anton Pann. Deşi linia melodică era păstrată, partiturile au fost modificate în aşa fel încât rezultatul final e mult mai experimental şi autoreflexiv decât originalul. În partea a doua concertului, care a durat mai mult de două ore şi jumătate, s-au cântat numai compozitii spectrale, semnate de Costin Cazaban, Anestihis Logothetis, Costin Miereanu, Ana-Maria Avram şi Iancu Dumitrescu.
Al doilea concert de la Ateneu a fost mai experimentalist decât primul, cu muzică de Horaţiu Rădulescu, John Cage, Béla Bartók şi Ana-Maria Avram. Seara a fost dedicată mai degrabă instrumentelor solo, compoziţia lui Iancu Dumitrescu, *Aura 2*, fiind interpretată de Yoni Silver la clarinet bas, un adevărat spectacol de improvizaţie având la bază doar indicaţiile dirijorului, şi nu o partitură. O alta surpriză a fost violoncelistul Andrei Kivu, care a avut o întreagă partitură spectrală la dispoziţie.
Festivalul Trans-Fusions a continuat în clubul Control, arătând că muzica avangardistă contemporană nu trebuie să se audă doar în spaţii clasicizate, cum ar fi Ateneul, ci şi în cluburi pregătite pentru experienţe live. Şi la Control am avut ocazia să-l admir din nou pe Andrei Kivu, de menţionat fiind şi intervenţiile susţinute de David Shively (percuţie), Albert Markos (violoncel), Shmil Frankel (contrabas) şi Tijana Stankovic (vioara).
Ultimul concert din festival a avut loc la spaţiul tranzit.ro din București, unde ansamblul Hyperion cântase şi anul trecut. De această dată, muzicienii au fost mai mulţi pentru că membrilor ansamblului li s-au alăturat câţiva muzicieni care fuseseră „preparaţi" timp de două zile de Ana-Maria Avram, în cadrul unei serii de ateliere. Concertul rezultat a constat în improvizaţie pură din partea tuturor, totul dirijat de Iancu Dumitrescu. Timp de aproape 40 de minute, patru dintre membrii Hyperion International au fost asistaţi de Gili Mocanu, Sillyconductor, Minus, Marian Câtu şi Eduard Gabia. Rezultatul este greu de descris sau de contorizat în cuvinte, ţinând mai degrabă de o stare creată exclusiv de prezenţa live a muzicienilor, cincisprezece la număr.
Muzica spectrală se bazează mai degrabă pe timbrul sonor al unui instrument, decât pe note clasice sau instrucţiuni pe partitură, ritmuri sau alte structuri repetitive. Multe dintre piesele performate în cadrul Sonic-Transfusions au fost studii pentru diferite instrumente (cum ar fi un triunghi, minimalist, dar potent ca sonorităţi) sau au conţinut părţi electronice redate sau improvizate live. Muzica spectrală e o experienţă la care trebuie să asişti live pentru a o înţelege cu adevărat, iar festivalul organizat de Ana-Maria Avram şi Iancu Dumitrescu a fost pretextul perfect pentru o săptămână petrecută în audiţii.

pe pagină
Imagini din timpul Festivalului Sonic Trans-Fusion,
Credite foto: Anamaria Pravincencu, Miron Ghiu

EDUCAŢIA ÎNTRE ZIDURI MODERNISTE

Text de / Text by
CRISTINA BOGDAN

Scriu acest text în camera comună de la Impington Village College, unde am fost invitată să fac o intervenţie în cadrul proiectului Gropius' Impington. *Clădirea, proiectată de faimosul director al Bauhausului, s-a deschis în 1939 şi are şi astăzi aproape în întregime forma sa originală. În timp ce privirea mi se ridică peste laptop, văd frumoşii pereţi din lemn, imaginea de marcă a anilor '30 şi lămpile de tavan rotunde, imaginea de marcă a colegiului. Locul a fost conceput ca un fel de utopie – dacă te gândeşti, aşa cum o fac eu, la faptul că sistemele total funcţionale sunt o utopie.*

pe pagini
QUIET ODD 6, Centrul Ceh, 18 octombrie 2015.
Credite foto: Educational Resources

Tinerii din sat care au învăţat la colegiu lucrau cu jumătate de normă la Chivers, o firmă locală de agricultură, laolaltă cu sătenii. Cei din urmă aveau şi ei câteva camere rezervate la colegiu: camera de biliard, camera de ping-pong, cafeneaua, camera comună, unde stau eu acum. A fost iniţiativa Chivers să îi educe pe angajaţii săi la seral la colegiu, în timp ce elevii erau şi ei educaţi pentru a deveni viitori lucrători ai companiei. Henry Morris, educatorul şi politicianul vizionar care a conceput aceste colegii săteşti, cred că intenţiona să pregătească viitoarea integrare a studenţilor în cadrul comunităţii, ţinând, în acelaşi timp, comunitatea aproape de cei tineri. Un spaţiu comun – poate închis – format în anii de dinaintea Primului Război Mondial, care a fost apoi zdruncinat de violenţă sub forma luptelor, dar şi sub forma capitalismului târziu. În prezent, deşi colegiul este o clădire de patrimoniu britanic, nu a moştenit prea mult din spiritul său iniţial. Rămâne de văzut ce parte din acest spirit este idealizată şi ce parte poate fi încă folositoare.

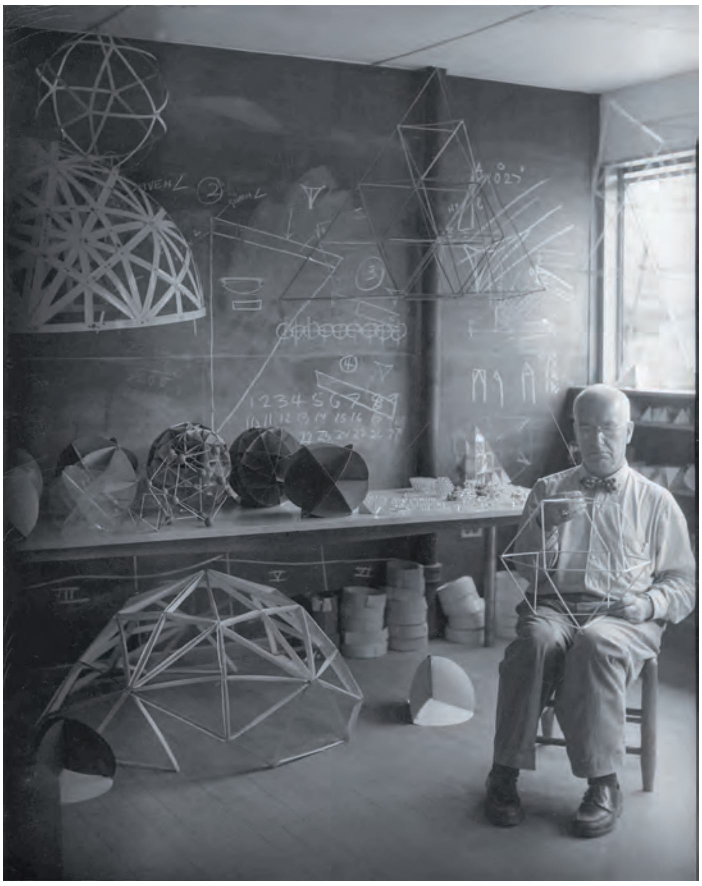
Cu câţiva ani înainte de a fi deschis, colegiul din satul Impington, în 1933, versiunea sa experimentală, artistică fusese iniţiată dincolo de Ocean, în Carolina de Nord. Black Mountain College a fost creat de un mic grup de profesori şi studenţi care părăsiseră Rollins College din Florida, cu o oarecare doză de dispreţ. Ei au găsit un hotel gol în munţi, nu departe de satul Black Mountain, lângă Lacul Eden. De la bun început, acesta a fost creat ca şcoală experimentală, cu accentul pe artă, unde învăţământul se desfăşura pe orizontală şi nu implica doar studii academice, ci şi activităţi comune, precum munci agricole şi de construcţie. Sau administrarea colegiului, sub influenţa teoriei educaţionale a lui John Dewey. Într-adevăr, de-a lungul întregii sale existenţe, colegiul a fost condus de corpul pedagogilor săi, împreună cu reprezentanţii studenţilor, ceea ce a fost, îmi imaginez, cea mai dificilă sarcină într-un grup de personalităţi artistice foarte bine educate şi ambiţioase. În plus, colegiul era autogesionat, ceea ce înseamnă că studenţii şi profesorii trebuiau să participe la curăţenie, spălat, gătit, servit etc. Nu exista nimic în afara colegiului – Black Mountain era realmente o comună, în sensul formelor de organizare create în secolul al XIX-lea şi care au fost apoi preluate de hippie şi de alte subculturi din anii '60 şi '70. Colegiul a devenit pentru scurt timp leagănul avangardei artistice americane, invitând artişti precum John Cage, Merce Cunningham sau Robert Rauschenberg, poeţi ca Charles Olson sau gânditori ca Buckminster Fuller, să predea ori să lucreze într-un fel sau altul cu studenţii.

Acolo s-a produs primul happening, prima instalaţie a unui dom geodezic şi a fost publicat primul ziar avangardist de poezie. Deşi nu mulţi dintre absolvenţii săi aveau să devină artişti faimoşi, BMC a hrănit spiritul artistic al tinerilor americani şi a devenit un model influent nu doar pentru educaţia experimentală, ci şi pentru ceea ce a devenit norma educaţiei artistice din anii '70 înainte (post-68).

Mă interesează două aspecte, pe care le voi sublinia referitor la BMC, dar folosind paralela cu Impington Village College. Primul este conceptul de comunitate, aşa cum apare în funcţionarea BMC: construit prin izolare fizică, educaţie şi muncă pe orizontală, autoconducere şi (aproape) autosusţinere, pe care le voi aborda în opoziţie cu această comunitate de la Impington, la fel de închisă, dar orientată funcţional şi spre producţie. Al doilea aspect, strâns legat de primul, este cel al educaţiei artistice – mijloacele şi scopurile sale în cadrul contextului specific al BMC; aici, paralela cu Impington este poate mai puţin utilă, dar se poate sublinia cel puţin un aspect referitor la ambele colegii, care îşi revendică inspiraţia din modelul Bauhaus.

BMC a avut sediul în clădiri izolate din munţii din Carolina de Nord, iar studenţii şi corpul didactic laolaltă nu au fost niciodată mai mulţi de 200 de persoane simultan. În timpul studiilor, întreaga viaţă a studenţilor s-a desfăşurat în interiorul campusului, împreună cu profesorii, care locuiau şi lucrau şi ei tot acolo.

În documentarul *Fully Awake: Black Mountain College* (2011), foşti studenţi şi cadre didactice menţionează intensitatea relaţiilor



care s-au dezvoltat în acest context, asemenea celor din Bauhaus la Dessau, care a fost un loc de o creativitate intensă, dar şi unul de excese şi promiscuitate. Un astfel de context duce în mod natural la o selecţie – oamenii au mers la BMC pentru că ştiau ce vor găsi acolo, dar mulţi nu s-au putut adapta şi au dat în abuz de droguri sau pur şi simplu au plecat.

Aceasta este o situaţie tipică, în alb şi negru, în cadrul comunelor şi sectelor, până în prezent, BMC a fost poate un colegiu, dar interesul său principal pentru cei care au fost acolo a rezidat în stilul de viaţă propus. Eu bănuiesc că cei care au beneficiat pe deplin de asta au fost cei care au înţeles că, pentru scurtul răstimp în care vor fi acolo – maximun doi ani – vor trebui să respecte regulile propuse de comunitatea existentă şi să trăiască într-o lume paralelă exotică, liberă, abstractă. Premisa iniţiatorilor BMC trebuie să fi fost că o astfel de vreme de libertate extremă, combinată cu constrângerea extremă, dar în afara sferei practice, ar putea să dezvolte o orientare spirituală artistică mai mult decât predarea tradiţională a artelor; cei care aveau să meargă în lume după studiile la BMC se vor lupta pentru a impune acest model – în forme adaptate, sau doar părţi din el – în viaţa şi activitatea lor cotidiană. Doi ani de viaţă, ca artist cu timp complet, nu pot fi uitaţi niciodată.

Totuşi, această formă extremă de comunitate – iniţial constrânsă, apoi la care să aderi – a avut o viaţă scurtă. Explicaţiile date în majoritatea cărţilor şi în documentar sunt că principala sa realizare – faptul că nu a fost condusă de un grup de administratori, ci de studenţi şi cadrele didactice însele – a fost şi cea mai mare slăbiciune a sa. Artiştii nu guvernează, ei visează. Un clişeu perpetuat de artiştii înşişi, care sustrage orice valoare din eforturile comunităţii BMC. Dacă există valoare politică la BMC, aceasta constă mai puţin din lumea abstractă pe care a creat-o pentru membrii săi, ci din încercarea sa aplicată de a dovedi că autoguvernarea nu este utopică, necesită doar diviziuni bine gândite în cadrul societăţii. Obsesia noastră contemporană cu organizaţiile atotcuprinzătoare precum UE, care nu reprezintă pe nimeni şi sunt profund abstracte, este invalidată de eforturile concrete ale unei comunităţi precum cea de

la BMC, care a asumat limite şi s-a ocupat de subiecte şi probleme reale. Un astfel de proiect trebuie să se încheie – iar neîncrederea noastră în capacitatea sa de a fi relevant pentru mai mult decât o mână de artişti ciudaţi este cea care îi aduce îndeobşte prăbuşirea. Moştenirea sa a fost, totuşi, vizibilă în contracultura din anii '60 şi '70, care s-a extins mai departe spre întreaga societate şi a produs şi o revoluţie în educaţia artistică, aşa cum vom vedea mai departe. În acest punct, totuşi, este interesant să dezvăluim modelul funcţional al comunităţii de la colegiul Impington. Oricât de închisă poate să fi fost această comunitate, care s-a clădit în jurul colegiului – ea s-a restrâns la sat –, scopul său era de a fi o fabrică ce are mecanismele perfect unse. Tinerii săi erau pregătiţi pentru a deveni membri funcţionali, care să ştie nu doar să citească şi să scrie, dar care vor fi creativi, graţie educaţiei lor artistice, gata să muncească, graţie unceniciei lor la câmp sau la fabrica Chivers. Scopul colegiului era să pregătească cetăţeni buni şi muncitori. El urma să îi educe, de asemenea, şi pe cei care lucrau deja, care la rândul lor aveau să îi educe pe tineri şi să beneficieze de spaţiile comune rezervate pentru ei în cadrul colegiului. În esenţă, colegiul avea să funcţioneze ca punct central în sat, un fel de interfaţă între educaţie şi muncă.

Desigur, odată ce compania nu a mai investit în colegiu, întreg sentimentul utopic a dispărut, iar actualii alsolvenţi îşi amintesc de acest loc doar ca de o „şcoală", exact ceea ce Morris nu intenţionase niciodată să fie. Aspectul interesant pentru mine este însă acela că acest model de comunitate se bazează pe un fel de amestec de eugenie şi funcţionalitate capitalistă, care a fost în cele din urmă una cu viaţă scurtă şi idealist artistică. Ambele implică un tip aproape holistic de educaţie, totuşi, în cazul BMC, rezultatul a fost că indivizii aveau să absolve gata să se lupte cu lumea, în timp ce la Impington, ieşeau cetăţeni buni, gata să îşi ocupe locul în lume. Desigur, contextul fiecăruia dintre aceste modele, aşa cum am detaliat înainte, este foarte important pentru a explica rezultatele, precum şi intervalul scurt de viaţă. Rămâne însă faptul că niciunul nu s-a repetat în forma sa pură – în schimb, ambele au dus la alterări ale educaţiei moderne şi contemporane, mai ales în arte. Atât modelul de educaţie artistică foarte individualist, cât şi cel legat de industrie au fost experimentate începând din anii '60, mai ales în lumea anglofonă. Experimente extreme precum Un *Curs la Central Saint Martens*, departamentul Experimental de Media de la Royal College of Art, the Cooper Union din Statele Unite etc. au pus pietrele de temelie pentru ceea ce avea să devină anul Fundaţiei – în esenţă, orice până la finele anilor '70 a fost recuperat mult mai repede de establishment-ul din anii '80 şi după. A preda artă unor studenţi obişnuiţi a devenit un mod de a le încuraja creativitatea şi independenţa. Instituţiile dedicate educaţiei artistice, BMC cu modelele colegiilor de sat s-au amestecat, în formă dialuată, pentru a crea o curiculă ce avea să înceapă în anul Fundaţiei ca ceva foarte liber şi experimental şi avea să se încheie cu o perioadă de internat într-o companie şi o expoziţie la absolvire, în care produsele studenţilor erau expuse pentru public.

Recent, Ministerul Educaţiei din Marea Britanie a reformulat rolul artelor în cadrul învăţământului: artele, ca orice altă materie curiculară, trebuiau să îşi dovedească utilitatea în formarea cetăţenilor utili; cei din urmă nu trebuiau să fie mecanisme fără suflet, ci indivizi creativi care să participe, prin voinţa proprie, la ordinea naţional-capitalistă. O astfel de propoziţie se opune principiilor din spatele ambelor proiecte discutate în acest text, ce creează o viziune a unui subiect uman care, deşi încă având rădăcinile în umanism şi foarte modernist, are demnitate şi considerare şi pentru cei dinafara tărâmului occidental. Modelul capitalist actual al artelor nu premite producţia unei cunoaşteri comune, el îl consideră, pur şi simplu, pe fiecare student ca pe o viitoare rotiţă în mecanismul social, indiferent de individualitatea lui reală. El poate fi desigur reprodus pe o scară infinit mai mare decât acestea două, care îşi aveau rădăcinile în contexte specifice. Am putea spune că modelul actual răspunde nevoilor noastre sociale.

Totuşi, privind la modelele anterioare, care nu au reuşit în forma lor pură pe termen lung, dar la care s-au raportat toate modelele ulterioare, putem să ne întrebăm dacă aceste nevoi nu sunt de fapt consecinţele problematice ale refuzului nostru de a lăsa utopiile să trăiască. Clişeul spune că utopiile nu sunt menite să dureze, ca şi când ar fi ceva intrinsec imposibil în ele. Ar trebui să fim însă atenţi ca un astfel de fatalism să nu fie consecinţa laşităţii noastre şi a refuzului de a ne asuma responsabilitatea. La urma urmelor, aşa cum am spus la început, utopiile sunt modele perfect funcţionale – putem alege să punem accentul fie pe perfecţiune, fie pe funcţionalitate. Totul se schimbă, în funcţie de această alegere.

summary

Black Mountain College was set up by a small group of tutors and students who had left XXX with some disdain. They found an empty hotel in the mountains, not far from Black Mountain village by Lake Eden. From the start, it was set up as an experimental, art-driven school, where learning would take place horizontally and would involve not just academic study, but also communal activities such as agricultural and building work, or administration of the college. Indeed, during its entire existence, the college was run by its body of tutors with student representatives, which I can only imagine as the most difficult task among a group of highly educated and ambitious artistic personalities. What is more, the college self-sustained, meaning the students and professors had to take part in the cleaning, washing, cooking, serving, etc.
There was no outside of the college – Black Mountain was effectively a commune, in the sense of the organizational forms set up in the 19th Century and later taken on by the hippies and other 60s and 70s sub-cultures. The parallel with Impington college is useful to understand why Black Mountain became the short-lived cradle of the American artistic avant-garde; BMC nurtured the artistic spirit of young Americans and became an influential model not only in experimental education, but in what became the norm of artistic education from the 70s onwards (post-68).

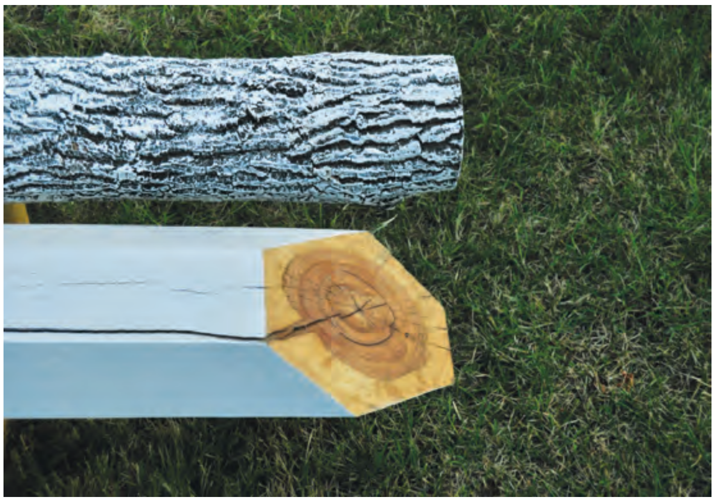
ArtBorescent..
Artiști: Valentin Soare, Mihai Ungureanu, Roberta Curca, Lea Rasovszky, Adrian Preda, Alexandru Petre, Hellene Neagu, Ștefan Curelaru, Leontin Păun
Curatoare: Ioana Ciocan. 20 iulie – 2 august 2015, Conacul Oteteleșanu, Benești

STOP DEFRIȘĂRILOR ILEGALE!

Text de / Text by
RALUCA BĂLOIU

Lemnul confiscat din defrișările ilegale a devenit materia primă a celor nouă artiști invitați de Claudia Zidaru în rezidența ArtBorescent. Inițiatoarea proiectului s-a ocupat cu grijă de fiecare amănunt pentru rezidența de la Conacul Oteteleșanu, procurându-le artiștilor tot necesarul aferent unui astfel de demers. Conacul din satul Benești, construit către finele secolului al XVII-lea, a aparținut boierilor Oteteleșeni, o familie cu puternică influență asupra meleagurilor vâlcene. În secolul XX, numele familiei Oteteleșanu era cunoscut mai ales datorită terasei interbelice – loc de întâlnire al elitei bucureștene. Arghezi făcea referire la terasa cu pricina, devenită timp de câțiva ani înainte de Primul Război Mondial, „academia liberă a scriitorilor". Camil Ressu și Iosif Iser imortalizau aici portrete de scriitori și artiști. Din păcate, în anii '30, amplasarea Palatului Telefoanelor pe locul terasei avea să ducă la demolarea acesteia. Azi a mai rămas doar numele străzii.

deasupra
Lea Rasovszky și Alexandru Petre, *Codruț, spiritul pădurii*, lemn, 2015



BABY
DON'T
HURT ME
NO MORE

Actualul proprietar, Valentin Ionescu, după restaurarea exemplară a conacului, care a durat mai bine de zece ani, sprijină și organizează evenimente cultural-artistice la conac. Rezidenții implicați în proiect au reușit să transpună în imagini de impact mesajul social împotriva defrișărilor. Dacă Valentin Soare și Mihai Ungureanu marșează pe tipul de reprezentare conceptuală, Adrian Preda mizează pe figurativ. Pentru Lea Rasovszky, Alexandru Petre și Roberta Curcă este importantă reconversia obiectului dramatic într-un apanaj al jocului. Pentru Ștefan Curelaru și Diana Hellene Neagu numai o restabilire a valorilor spirituale ar putea menține un echilibru. Leontin Păun face reconversia victimă-călău. Claudia Zidaru, managerul proiectului, a delegat-o pe Ioana Ciocan în calitate de curatoare a evenimentului.

Copacii amputați sunt așezați pe eșafod de Valentin Soare. Imaginea lemnului prelucrat este contrastul imaginii naturale. Cei doi bușteni, unul în forma sa finisată – asupra căruia este vizibilă intervenția mecanică – și celălalt, lăsat nefinisat. Prin compoziția *Descendenții*, Valentin Soare atrage atenția asupra contrastului dintre autenticitate și obiectul de consum, forma industrializată / multiplicată / repetitivă. Simboluri chimice sunt incizate de Mihai Ungureanu în lemnul sub forma tuburilor cu oxigen. Tuburile crăpate nu ar putea susține niciun gaz, iar semnul mulțimii vide este relevant în acest sens. Mihai Ungureanu lasă loc unui narativ conceptual marșând pe expresivitatea lemnului.

„Formă de stocare a energiei, lemnul a fost utilizat încă din Antichitate ca primă sursă de combustibil" este conceptul de la care pornește Adrian Preda. Omul contemporan poate alege dacă utilizează această formă de energie sau resursele naturale într-o manieră constructivă sau distructivă. *Fighter Jet* este un aparat de zbor utilizat în conflictele armate, acesta ilustrează intervenția distructivă a omului asupra mediului în care trăiește. Prin cea de-a doua rachetă, Adrian Preda face referire la cunoaștere și bioetică.

Baby don't hurt me! / Baby don't hurt me, no more! este refrenul melodiei anilor '90 după care mezina taberei de sculptură, Roberta Curcă, și-a intitulat una dintre lucrări. Ea aduce în atenție melodia olandezului Haddaway pentru plusul de dramatism și totodată pentru nota de ludic. Roberta Curcă schițează două personaje din volume minimaliste, pe care le dublează cu imaginea victimei. Ea experimentează culoarea fosforescentă pe forma clasică, din lemn. Prin cromatica inspirată din semnele de circulație este atrasă atenția asupra defrișărilor ilegale / abuzive.

„Codruț a apărut înainte ca noi să ne dăm seama cine sau ce este", afirmă duoul de artiști Lea Rasovszky și Alexandru Petre. „Ne-a plăcut că acest lemn tăiat iresponsabil, cu brutalitate, a devenit ceva frumos, o jucărie, un companion enigmatic și prietenos. Procesul de lucru a fost interesant și diferit față de activitatea noastră obișnuită. Lucrul cu lemnul, organicitatea și dimensiunea pur fizică a acestui proces, timpul prelungit, răbdarea necesară, proporțiile... Dintre toate piesele de lemn, au ieșit la suprafață, parcă singure, cele potrivite: un picior, corpul, o mână."

Prin recursul la mecanisme sculpturale, Ștefan Curelaru restaurează corpul deteriorat al copacului tăiat, *Healing* – cum își intitulează lucrarea – este un proces de vindecare a țesutului viu și a sistemului biologic în ansamblul său. Ștefan Curelaru încearcă să reconstituie vizual mecanismul original, organic, înlocuindu-l cu piese îmbinate din lemn. Diana Hellene Neagu, în schimb, grupează simboluri universale în *Global Inc.*, ea militează pentru reîntoarcerea la armonie prin echilibrarea simbolurilor universale – foc / apă / pământ / aer.

Cele două ansambluri realizate de Leontin Păun reprezintă atacurile de apărare ale naturii împotriva omului. *Killing Beauty* – un mecanism ofensiv și defensiv în același timp și *Silence of the Lambs* – materia se apără de atacul defrișărilor. Ultima lucrare ilustrează capcana inocentă pe care natura o întinde celor care sunt în dezacord cu ea.

summary

The timber confiscated from illegal cuttings has become the raw material of the nine artists invited by Claudia Zidaru to the ArtBorescent residence. The project initiators carefully thought out each detail for the residence at the Otetelișanu Mansion, providing the artists with all they needed for such a demarche. The mansion in the Benești village, built at the end of the 17th century, belonged to the Otetelișanus, an aristocratic family with a strong influence in the area of the Valcea county. In the 20th century the name of the Otetelișanu family was linked especially to an interwar garden/terrace - a meeting place for the Bucharest elite. The poet Tudor Arghezi often mentioned the respective garden, which had become a few years before WWI "the free academy of the writers." Camil Ressu and Iosif Iser immortalized portraits of writers and artists there. Unfortunately, during the 30s, the garden was demolished when the present-day Palace of Telephones was built there. Only the name of the street has survived. The present owner, Valentin Ionescu, after the wonderful restoration of the mansion, which lasted more that 10 years, supports and organizes cultural events at the mansion. The residents involved in this project have succeeded into turning into powerful images the social message against illegal cuttings. While Valentin Soare and Mihai Ungureanu follow the conceptual representation type, Adrian Preda gives a go to the figurative. What matters to Lea Rasovszky, Alexandru Petre and Roberta Curcă is the reconversion of the dramatic object into an element of the game. The balance could be maintained only through a restoration of the spiritual values, in the view of Ștefan Curelaru and Diana Hellene Neagu. Leontin Păun performs the victim/executioner reconversion. Claudia Zidaru, the project manager, has delegated Ioana Ciocan as event curator.

pagina alăturată,
stânga
Valentin Soare, *Descendenții*, lemn, 2015
Diana Hellene Neagu, *Global Inc*, lemn, 2015
Ștefan Curelaru, *Healing*, lemn, 2015

dreapta
Leontin Păun, *Killing Beauty*, lemn, 2015
Roberta Curcă, *Baby don't hurt me!/ Baby don't hurt me, no more!*, lemn, 2015

Gisela Weimann, Andor Kőmives, Preview Fragmente des Anderen.
Artist talk şi performance. 28 octombrie 2015, Muzeul de Artă din Cluj-Napoca

1001 FRAGMENTE ŞI TOT ATÂTEA POVEŞTI
Un colaj alchimic berlinezo-clujean

Text de / Text by
IOANA GRUIȚĂ SAVU

A fost odată ca niciodată, într-o arhivă de 500 de colaje, un bestiar autentic format din aripi de vampiri, îngeri pentru specialităţi de îngheţată, dragoni, dansatori monstruoşi şi soţii decapitate, copii multipezi şi supereroi trădători, vorbitori de românogermanoengleză. Once upon a time, *lumi cunoscute se proiectau pe un fundal pastelat, ba nu, într-un decor de basm oriental, sau într-o scenografie elaborată, cu statui renascentiste plutitoare, cu tancuri şi inscripţii arabe, suferind o mutaţie, prin extragere din propria realitate şi plasare într-un nou context.*

Cam așa arată această spectaculoasă megainstalație de colaje în propunerea Giselei Weimann şi a lui Andor Kőmives, care au pregătit un artist-talk şi un performance, în data de 28 octombrie 2015, la Muzeul de Artă din Cluj, ca parte a proiectului *Fragmente des Anderen / Fragmentele Celuilalt*. Acţiunea celor doi artiști este un prolog la Conferința „Cultura Europeană", organizată de Facultatea de Studii Europene a UBB. Dialogul East-Vest de peste 15 ani este structurat asemenea povestirilor orientale din *1001 de nopți*, cu două personaje-cheie: un povestitor şi un ascultător, binom, care în cazul acestui joc își transmută alternativ rolurile. Inițiatoarea demersului este Gisela Weimann, artista berlineză, cu o vastă experienţă internaţională în domeniul artelor vizuale şi cu abilitatea impresionată de a aborda o gamă largă de medii artistice, de la forme clasice la proiecte interdisciplinare, care l-a ales ca partener de dialog vizual pe Andor Kőmives, artist clujean, cunoscut pentru lucrările sale ironice, de la pictură, la performance, instalaţie şi artă obiectuală.

Echilibrul intern al proiectului se bazează pe comunicarea liberă între cei doi artişti, cu personalităţi distincte – o parte mai abstractă, berlineză şi o parte figurativ-narativă, clujeană. Procesul de mutaţie alchimică se petrece prin schimbul unor fragmente din lucrări, desen-pictură pe hârtie, care devin un material vizual, o provocare şi un punct de pornire pentru celălalt, pentru producerea unei lucrări noi și originale. Lucrările conțin toate principiile colajului, dar și multe alte aspecte specifice. Procesul este unul complex pentru că fragmentul este un corp străin, care trebuie acceptat, metamorfozat şi integrat în imaginile și viziunea personală a celuilalt. Libertatea de a alege este limitată la o singură sursă de imagini: cele produse de partenerul de lucru, iar finalul este o lucrare comună şi individuală, în acelaşi timp. Asistăm la o cosmogonie, în care se intersectează zone geografice şi culturale diferite, reprezentate de personaje hibrid – prinse în clişee vizuale prefabricate ale percepţiei celuilalt – în note critice, ironice asupra realităţilor contemporane, dar şi imagini onirice, care reflectă identităţi diferite care s-au întâlnit pe un teren comun. Totul este prezentat într-un *frame* specific – un format de hârtie A4 pe verticală, datorită dimensiunilor mici uşor de expediat, expus publicului într-o instalaţie variabilă, concepută pe orizontală după legile armoniei, printr-o alternare de autori.

O analiză genetică trădează cronologia proiectelor paralele în care artiștii erau implicați în momentul schimbului. Timpul este inclus în colaje prin succesiune de teme și idei, prin modul de lucru și prin data semnăturii, dar el nu are o desfășurare liniară, ci mai degrabă se face vizibil simultan.

Proiectul încurajează comunicarea, experimentul, libertatea şi responsabilitatea actului artistic, acceptarea alterităţii şi detaşarea de propriul eu şi va continua, spun cei doi artiști, până când se vor fi terminat 1001 colaje şi tot atâtea povestiri.

summary

Fragmente des Anderen / Fragmentele celuilalt / Fragments of the Other is an ongoing project, with a long history – 500 collages and 15 years of artistic dialogue between two European artists of different nationality and cultural background – the Berliner artist Gisela Weimann, initiator of the project, and her partner, the visual artist Andor Komives, from Cluj. The project is based upon an exchange of pictorial pieces from their work tables, which become a starting point for the other. The final works are exhibited as a mega-installation, and their production will continue till reaching 1001 pieces, just like in Arabian Nights story.

pagina alăturată
Gisela Weimann, *In the blue country*, 2005; Andor Kőmives, *Ifitry* 2013, 2013
Gisela Weimann, *Maikäfer flieg... (Cockchafer fly... / quote from a children's' song "cockchafer fly, your father is in the war, your mother is Pomerania land, Pomerania land burnt down...)*, 2010; Andor Kőmives, *Wonder women, wait me*, 2009

WONDER WOMEN
WAIT ME!
Wonder women, wait me!

GABRIEL KELEMEN LA PALATUL BAROC

Text de / Text by
MĂLINA IONESCU

Expoziţia lui Gabriel Kelemen de la Muzeul de Artă din Timişoara, Universalitatea Arhetipului Sferă – Vortex, *prezintă majoritatea desenelor cuprinse în volumul cu acelaşi nume, lansat în cadrul expoziţiei. Aceste desene ilustrează, dar şi dezvoltă, modul în care artistul identifică, în cadrul cercetării sale – artistică, teoretică şi ştiinţifică (vizual, ezoteric şi tehnic) – prezenţa constantă a unor elemente geometrice care se regăsesc în toate structurile lumii materiale. Expoziţia include totodată proiecţia materialului video* Universalitatea principiului sferă – vortex, *care documentează experimentele sale.*

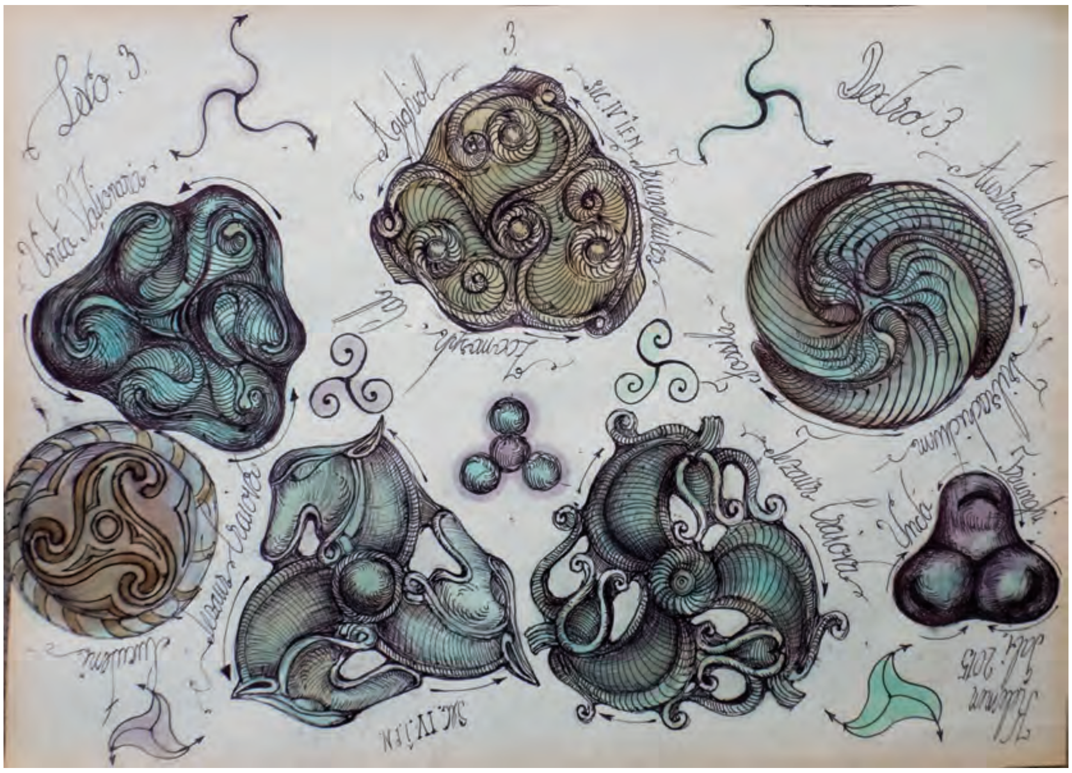
Gabriel Kelemen nu a plecat, iniţial, de la o certitudine sau o premisă în cercetarea sa, ci de la observaţie. Prezenţa arhetipului formal în structurile materiei (şi fundamentarea metafizică a fenomenului – artistul refuzând explicaţia aleatoriului sau a pozitivismului ştiinţific) nu a fost o afirmaţie iniţială, ci o concluzie înspre care s-au îndreptat, progresiv, experimentele sale cu efectele morfogenetice ale undelor staţionare, ulterior şi identificările – prin reprezentare, în diverse structuri, de la micro la macro-cosmos, a aceloraşi tipare de apariţie şi evoluţie a formei.

Geometria pe care sunetul o generează în mediul fluid, cât şi modul în care originea formelor, dar şi procesul lor de devenire şi de dispariţie respectă mereu aceleaşi principii geometrice şi simetrice, se regăsesc în toate structurile biologice. Ceea ce investighează artistul este arhetipul geometric al semnului, dar nu prin reducţia geometrică a semnului la esenţa sa. Deşi studiază modul de apariţie al formei, el nu îi urmăreşte devenirea în reprezentare, prin abstractizarea la esenţa simbolică a acestuia. De aceea, formele de abstracţie, de simbol şi de reprezentare geometric arhetipală, specifice acestui areal geografic şi context cultural, nu sunt decât înregistrate la rândul lor, alături de flori, structuri celulare, structuri antropomorfe sau cosmice, ca ipostaze diferite ale aceluiaşi mod de funcţionare şi evoluţie a materiei. În planşele complexe care sunt mai mult decât documentare sau ilustraţii, studiu statistic şi grafic ştiinţific, desenul fiind pentru artist instrumentul care oferă cea mai mare libertate de expresie, simbolurile lumii vechi funcţionează, alături de alte elemente, ca tot atâtea confirmări ale universalităţii. Universalitatea însăşi este un principiu descoperit prin investigarea acelor zone ale realităţii curente de interes imediat, abordate nesistematic, într-o ordine impusă de ramificaţiile cercetării empirice. Teoria este probată în egală măsură de modul de evoluţie a unei structuri pentagonale dinspre sferă şi înspre ea, observată în timpul experimentelor cu unde staţionare, cât şi de similitudinile formale între elementele vegetale, antropomorfe ori simbolice.

Spuneam la început că universalitatea a fost o concluzie a cercetărilor artistului, şi nu o premisă. Desigur, cercetarea acestui subiect nu s-a încheiat şi poate continua în investigarea a nenumărate ipostaze noi, neexplorate încă – dovadă că volumul tipărit în 2015 este o ediţie mult îmbogăţită a cărţii cu acelaşi titlu, publicată în 2014. Însă ar fi interesant de urmărit ce forme va îmbrăca cercetarea lui Gabriel Kelemen acum, când universalitatea principiului morfogenetic, atât la nivel material cât şi spiritual, a devenit deja premisă.

summary

Gabriel Kelemen's exhibition at the Timişoara Museum of Art presents most of the drawings included in the volume with the same name, launched during the show. The drawings illustrate, as well as develop, the way in which the artist (visually, esoterically and technically) identifies in his artistic, theoretical and scientific research the constant presence of geometric patterns which are to be found in all the structures of the material world. In his quest, Gabriel Kelemen did not initially start from a certainty or from a premise, but from observation. The presence of the formal archetype in the structures of matter (and the metaphysical grounding of the phenomenon – as the artist refuses the explanation of the aleatory or of scientific Positivism) was not an initial assertion, but a conclusion towards which his experiments with the morphogenetic effects of stationary waves were converging, and later also the identifications – through representation in various structures, from the micro- to the macro-cosmos - of the same patterns of emergence and evolution of the form.



deasupra
Gabriel Kelemen, *Trischele celtice*, 2015, tehnică mixtă/hârtie, 30 x 20 cm. Courtesy of the artist

dedesubt
Gabriel Kelemen, *Spirală pătratică*, 2007, tehnică mixtă/hârtie, 30 x 20 cm. Courtesy of the artist

Bienala de Artă de la Veneția
VENICE ART BIENNALE

dosar coordonat de / Coordinated by
DARIA GHIU

deasupra
Im Heung-soon, *Factory Complex*, 2014. Instalație, video HD, 81'. A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Foto: Sara Sagui. Foto: Andrea Avezzù. Courtesy: la Biennale di Venezia

UN MORMAN DE RUINE, STAREA LUCRURILOR

Text de / Text by
GÁBOR ANDRÁSI

În timp ce analiștii occidentali contemporani ai capitalismului vorbesc despre varianta postfordistă a acestuia – rolul prevalent al muncii imateriale, forța de muncă antreprenorială și precară, timpul de muncă fluid, designul care substituie producția extensivă, producția artistică și modul de viață artistic în calitate de practici care prefigurează noul tip de muncă, flexibil și creativ –, în lumea din afara Europei Occidentale și a Americii de Nord prevalează condiții care trimit cu un secol și jumătate în urmă.

Cu toate că forța de muncă slab pregătită, ieftină, în masă și extrem de vulnerabilă, pentru că e lipsită de orice mijloace de apărare a propriilor interese – prin care și unele state est-europene încearcă să atragă capitalul investitorilor străini – și condițiile de lucru care evocă secolul al XIX-lea nu sunt complet necunoscute nici pentru noi, ele totuși ne șochează atunci când sunt prezentate în realitatea lor, prin numeroase mijloace documentare.

Deși curatorul bienalei, Okwui Enwezor, pune un accent neobișnuit de puternic – în cazul unei expoziții de artă – pe cuvinte – cele scrise, rostite, cântate, citite, proiectate sau desenate –, totuși, imaginile care ne arată fața premodernă a capitalismului global actual sunt cele care poartă în sine, chiar dacă nerostit, potențialul subversiv al expoziției *All the World's Futures („Toate viitorurile lumii”)*. A străbate mormanul de ruine format din urmele violenței, ale războiului, ale acumulării compulsive și ale descompunerii: aceasta este calea aparent lipsită de speranță, aleasă de Enwezor. Pe acest drum, curatorul și-a propus să se confrunte simultan cu „starea lucrurilor” și cu „prezentarea lucrurilor”, ce reflectă și anumite pretenții enciclopedice – la fel ca și în cazul expoziției de acum doi ani, concepute de Massimiliano Gioni –, dar accentele sunt puse complet diferit: în locul escapismului care caută să evite problemele, întoarse spre trecut și centrate pe bizarerii, Enwezor vine cu o expoziție care, în cea mai mare parte a ei, „taie în carne vie“, politică și foarte actuală. Selecția sa reprezintă o piatră de hotar la Veneția prin faptul că prezintă arta contemporană ca pe un fenomen global, în cadrul căruia regiunile și temele locale sunt reprezentate în mod egal, fără scrupule și compensări, cu toată naturalețea gestului.

Acest fluviu de opere de artă, de o dimensiune greu de conceput, eterogen și în privința contextelor estetice și sociale, foarte variat în ceea ce privește mijloacele artistice și acoperind geografic un vast teritoriu – 136 de artiști (din care 89 aflați la debut) din 53 de țări și de pe toate continentele –, nu a putut fi forțat să se încadreze într-o singură narațiune unitară. În locul unei asemenea narațiuni, vizitatorul poate înainta de-a lungul unor linii tematice recurente – de exemplu: capitalul, munca, războiul, violența, acumularea, lipsa –, cu excursuri ocazionale și alte episoade intercalate. Înaintând pas cu pas, de la un fragment al spațiului la celălalt, curatorul compune expoziția ca pe un domino, într-o manieră conceptualistă (și bazându-se numai ocazional pe analogii formale), din lucrările care uneori rimează, alteori se contrapunctează reciproc.

În acest spațiu plin de tensiune și complicat, numit de Enwezor „parlamentul formelor“, „Filtrele“ menite să structureze materialul expoziției sunt cele care ar trebui să ne ajute în orientare, însă acestea au funcționat probabil mai curând ca puncte de vedere care au ajutat selecția, pentru a centra ansamblul de lucrări, constituit ocazional și care se ramifică, iar și iar, în diferite direcții, pe întrebarea poetică fundamentală a expoziției: „Cum pot da sens artiștii și gânditorii, prin intermediul operelor lor și împreună cu publicul, haosului pe care îl vedem azi pretutindeni?“ Dintre aceste Filtre, „Vivacitate: durată epică“ trimite la lucrările de factură performativă și evenimențială, care tratează timpul în mod generos, iar „Grădina haosului“, în loc de idilica Giardini, la mormanul de ruine menționat deja și la „starea lucrurilor“ – masa de conflicte naționale, teritoriale și geopolitice, reprezentate de lucrări –, precum și la alte lucrări instalate în aer liber, între pavilioane, în spațiul Arsenalei și al orașului. Cel de-al treilea Filtru, „Capitalul: lectură live“ se referă nu numai la recitarea non-stop – de-a lungul a șapte luni – a operei lui Marx, ci – potrivit curatorului însuși – la abordarea critică a „marii drame a epocii în care trăim“, cea a capitalului contemporan, care exploatează până la stoarcere resursele naturale și cauzează scăderea drastică a consensului social.

Am să revin aici asupra imaginilor cu efect subversiv ale muncii, care nu pot fi separate de tema capitalului. Prin evocarea condițiilor de muncă din secolul al XIX-lea și a evenimentelor anilor de criză dintre cele două Războaie Mondiale (montajele

deasupra
Antje Ehmann & Harun Farocki, *Labour in a Single Shot*, 2011-2014. Instalație video, cinci ecrane. A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, *All the World's Futures.* Foto: Sara Sagui. Courtesy: la Biennale di Venezia

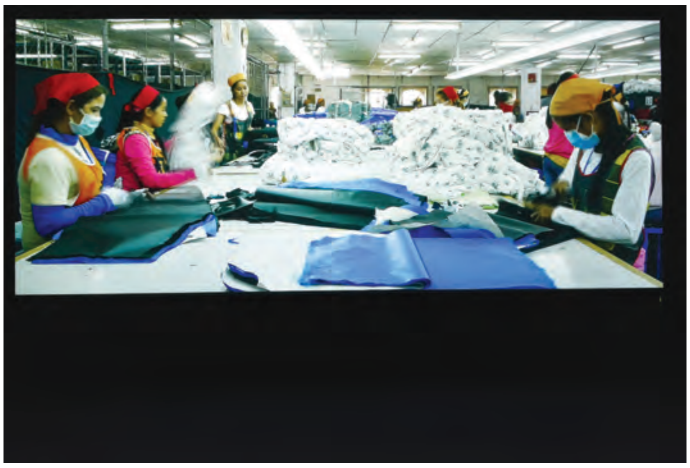
fotografice ale lui Sammy Baloji, fotografiile „găsite“ ale lui Jeremy Deller, ce prezintă muncitoare din industria metalelor grele, filmul *Greva* al lui Serghei Eisenstein și fotografia socială a lui Walker Evans), Enwezor trasează o paralelă între munca (salarizată) din trecut și cea din prezent.

Acest fir tematic al muncii devine evident în urma parcurgerii sălilor în care întâlnim, uneori, o abordare poetică sau obiectivă a temei (Steve McQueen: *Ashes*, 2014-2015, respectiv Antje Ehmann & Harun Farocki: *Labour in a Single Shot*, 2011-2014; Joachim Schönfeldt: *Factory Drawings*, 2010-2015), alteori formele naturale și brute ale muncii, care strigă pentru schimbare. Dintre cele din urmă, este greu de uitat filmul documentar despre muncitoarele coreene și thailandeze, obligate să lucreze pentru salarii sub limita subzistenţei (*Im Heung Soon: Factory Complex*, 2014). Cele două abordări sunt reunite în cadrul instalației video cu două canale a lui Hiwa K (*The Bell*, 2014-2015). În timp ce urmărim scenele elevate ale turnării și sfințirii clopotului, care evocă filmul *Andrei Rubliov* al lui Tarkovski, din filmul proiectat în paralel aflăm că materialul provine din topirea unor deșeuri de război, adunate pe câmpurile de luptă din Orientul Apropiat și dezactivate manual. Instalația lui Mika Rottenberg este construită pe un paralelism similar, încadrat într-o narațiune suprarealistă despre Pinocchio (*NoNoseKnows*, 2015), în cadrul căreia putem urmări tehnologia manuală, înnebunitor de monotonă, a prelucrării scoicilor de mărgăritar, începând de la implantare, trecând prin deschiderea scoicilor și până la selectarea lor.

Dintre pavilioanele naționale, cel belgian, care se confruntă cu trecutul colonialist, cel brazilian, care juxtapune condițiile de penitenciar cu idealurile naționale, cel leton, cu o construcție bazată pe tehnica de bricolaj și pe priceperea meșteșugărească universală, și cel chilian, în care politicile contemporane ale corpului se întâlnesc cu amintirea acțiunilor (artistice) împotriva dictaturii militare sunt cele care reușesc să țină pasul cu expoziția lui Enwezor.

În fundalul lucrărilor expuse în cadrul expoziției *All the World's Futures* regăsim – așa cum explică și catalogul – tonalitatea de bază a relației conflictuale din prezent între artă și puterea economică și politică – în cuvintele lui Enwezor însuși, acel „strange business“ bazat pe „dragostea de escrocherii și privilegii“ și pe „resemnare“. De acest fundal ține și problematica libertății de expresie, adusă în prim-plan cu o claritate dureroasă similară atentatelor din 9/11, de atentatul împotriva revistei „Charlie Hebdo”. Potrivit „Epilogului“ lui Enwezor, dezbaterile de după atentat conduc la problematica rolului imaginilor care apar în spațiul public. Crimele odioase nu pot fi folosite ca pretext pentru refuzarea dezbaterii despre modul în care ar trebui să privim simbolurile sacre ale „Celuilalt“. În același timp, terorismul care amenință valorile occidentale oferă un punct de referință periculos și pentru rasiștii și demagogii întotdeauna gata să limiteze libertatea tuturor. Instituțiile culturale trăiesc deja în prezent în umbra cenzurii explicite și implicite exercitate de sponsori, de stat, de membrii externi ai asociațiilor culturale și de public – deși nu ar fi necesar să fie așa. Or, acestea ar trebui să devină spațiul conflictelor productive, al practicilor subversive și al expresiei artistice plurale, multiculturale și transnaționale. Deoarece funcționarea fără cenzură reprezintă nu atât o problemă juridică, cât o valoare normativă.

Desigur, Enwezor este conștient de faptul că, deocamdată, *All the World's Futures* nu poate decât să treacă în revistă „starea actuală a lucrurilor“, mormanul de ruine care se înalță în fața noastră. // Traducere din maghiară de LÓRÁND RIGÁN



deasupra
Mika Rottenberg, *NoNoseKnows*, 2015. Instalație, video, circa 22'.
A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Foto: Alessandra Chemollo. Courtesy: la Biennale di Venezia
Joachim Schonfeldt, *Factory Drawing Drawn In Situ* (Alex 1-10), 2010-2015. Serie de 10 desene. Creion B1 și B2 pe hârtie Cartridge/Sketch 180 g. 42 × 30 cm. A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Foto: Alessandra Chemollo. Courtesy: la Biennale di Venezia

UN MARX MODERNIZAT

Text de / Text by
EDIT ANDRÁS

Condițiile analizate de Marx în Capitalul *au fost proiectate în viitor, cu o generație mai târziu, de H.G. Wells, într-un roman despre călătoria în timp. Mașina timpului este un avertisment în privința nivelului până la care poate ajunge dezbinarea socială extremă, hybrisul evoluționist și aroganța. Fiindcă deja opera lui Marx a fost redactată după apariția* Originii speciilor *(1859), în 1867, ca să nu mai vorbim despre Wells (1895)! În romanul lui Wells, în lupta pentru supraviețuire se ajunge până la canibalism – ceea ce nici nu stă atât de departe de „starea lucrurilor", cu mai bine de o sută de ani mai târziu, cel puțin în sens metaforic.*

Condițiile inumane în care trăiesc și lucrează producătorii subterani, numiți „morloci" la Wells – condiții care azi sunt ținute la distanță de lumea „dezvoltată", pentru a nu fi prea „sub ochi" –, sunt evocate de mai multe lucrări expuse la Veneția. Acel 1% care se află în vârful piramidei, cei ce se bucură de folosul muncii lor și de capital, se retrag însă discret și abia sunt vizibili. Motivul este, probabil, acela că Enwezor s-a delimitat de la bun început de comerțul cu operele de artă, precum și de arta îndepărtată de realitățile contemporane, apolitică și lipsită de orice mesaj critic, care oferă doar o plăcere estetică de factură contemplativă (și astfel, implicit, consolidarea poziției de putere privilegiată).

Nu așa stau însă lucrurile cu capitalismul care nu se retrage, ci se fălește și se comportă ca un exhibiționist. Magnații ruși de pe panorama video a grupului AES+F sunt la fel de frumoși și par tot atât de încuiați la minte ca „eloii" lui Wells. După îndelungata asceză comunistă, ca și cum vrăjiți și uitând de toate, au ajuns să trăiască în sfera de atracție cvasipsihedelică a consumului. Din această lume idilică, în bula de săpun a „realismului capitalist", morlocii sunt excluși în același fel în care au fost excluse realitățile cotidiene din lumea realismului socialist. Utopiile centrate pe dreptatea socială s-au destrămat; când revedem personajele – potrivit titlului: *Inversus Mundus/Lume răsturnată* – în mutațiile lor opuse, ca persoane fără adăpost, muncitori etc., acel „glamour" care îi înconjoară se păstrează și atunci.

Potrivit criticului de artă turc Beral Madra, includerea lucrării lui Kutlug Ataman (*Portretul lui Sakip Sabanci*) într-o expoziție dedicată criticii capitalismului reprezintă o greșeală gravă, întrucât aceasta nu este altceva decât apologia goală de conținut, realizată la comandă, a unui om de afaceri cinic și de o calitate morală îndoielnică. Alți critici celebri de la reviste importante impută însă manifestației de proporții gigantice faptul că publicul, consumatorul criticii sociale puternice a operelor prezentate rămâne în continuare elita lumii artei.

Chiar dacă spiritul lui Marx este cel care impregnează întreaga bienală, este vorba despre un Marx recitit și „modernizat" cu 150 de ani mai târziu, întrucât concepția sa a avut în vedere tot lumea occidentală și a fost bazată pe supremația bărbatului alb, la fel ca modernitatea însăși, chiar dacă și-a revendicat o valabilitate universală. Această universalitate limitată este corectată de selecția sistematică a lui Enwezor prin includerea în expoziție a punctelor oarbe ale lui Marx și ale *Capitalului*, care devin evidente privind din prezent. Artiștii din spațiile din afara lumii occidentale, cele ale fostelor colonii și, prin intermediul lor, vocea „subalternă"/supusă, sunt bine reprezentați în cadrul manifestării, însă nu ghetoizat, ci plasați într-un context adecvat, ca răspunsuri sau puncte de vedere alternative asupra unor probleme comune. Deja *Mașina timpului* a lui Wells prefigurează aroganța biologică a omului, care culminează în criza ecologică evidentă a zilelor noastre. Catastrofa naturală și distrugerea sunt prezentate plastic printr-un întreg șir de opere (cel mai convingător prin instalația video pe trei canale a ghanezului John Akomfrah, *Vertigo Sea*).

Prezența relațiilor de gen la Bienala de la Veneția este deja o evidență, la fel ca și includerea femeilor. În pavilioanele „marilor națiuni" (Anglia, SUA, Australia) – ceea ce ne poate da de gândit – vocea feminină (Sarah Lucas, Joan Jonas, Fiona Hall) este însă centrată asupra ei înseși și chiar narcisistă, ca și cum ar fi rămas blocată într-o perioadă anterioară, cea a afirmării proprii, ținându-se la distanță aristocratic de problemele sociale din afara sa. Instalația Patriciei Cronin (*Shrine for Girls*) din biserica San Gallo se află mult mai aproape de spiritul adevărat al feminismului. Hainele colorate îngrămădite pe altarele albe de piatră comemorează fetele din India violate și ucise în grup, precum și elevele răpite de Boko Haram.

În zilele noastre, nu te mai poți delimita de fenomenul naționalismului, nici sub semnul internaționalismului proletar, nici în spirit marxist, spunând că proletariatul nu are nici patrie, nici țară, nici apartenență națională. „Comunitățile imaginare", cât se poate de reale, organizate pe baze naționale sau etnice, au fost tematizate mai ales de pavilioanele țărilor învecinate, printr-o abordare plină de spirit, generoasă, dar și ușor ironică a sentimentelor naționale, care s-au adaptat la lumea schimbată din secolul XXI. În pavilionul polonez, găsim panorama video a lui Jasper și Joanna Malinowska despre premiera operei naționale a lui Stanislaw Moniuszko, *Halka*, organizată în mediul tropical, în satul în care trăiesc urmașii soldaților polonezi care au luptat pentru independența Haitiului, în vremurile napoleoniene. În pavilionul ceh și slovac, Jiri David examinează mitul național prin intervenția sa – aplicarea a 21 de elemente posterioare – în tabloul lui Alphones Mucha, *Slavii în serviciul literelor* din seria *Apoteoza slavilor* (1926), expus într-un culoar cu oglinzi îngust.

În pavilionul sârb, Ivan Grubanov prezintă, sub titlul *United Dead Nations,* steagurile îngrămădite ale marilor imperii (monarhia austro-ungară) și state (Iugoslavia, Cehoslovacia, Republica Democrată Germană etc.) defuncte, după ce a spălat cu ele podeaua. Instalația lui se exprimă pe o voce ascuțită și agresivă, fără distanțarea și tonul polemic relaxat al pavilionului polonez, respectiv al celui ceh și slovac. „Vocea de sirenă" a naționalismu-

deasupra
C.T. Jasper, Joanna Malinowska, *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W*, A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*

dreapta
John Akomfrah, *Vertigo Sea*, 2015. Instalație, trei canale video, 45'. A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Foto: Alessandra Chemollo. Courtesy: la Biennale di Venezia

lui devine dureros de actuală în instalația audio a lui Emeka Ogbok din Arsenale. Nigerianul a înregistrat refugiați africani, cărora li s-a refuzat să se stabilească în Germania, cântând pe propria limbă imnul național german. // Traducere din maghiară de LÓRÁND RIGÁN

summary

Nowadays, we can no longer wrest apart from the phenomenon of nationalism, be it under the sign of proletarian internationalism, or in a Marxian spirit, saying that the proletariat has no homeland, no country or national belonging. The "imaginary communities", which are quite real, organized on national or ethnic grounds, were highlighted especially by the pavilions of the neighboring countries, through a spirited, generous, yet also slightly ironical approach to the national feelings which have adjusted to the changed world of the 21st century. In the Polish pavilion, we find a video panorama by Jasper and Joanna Malinowska about the premiere of the national opera by Stanislaw Moniuszko, *Halka*, organized in a tropical setting, in the village where the descendants of the Polish soldiers live who fought for the independence of Haiti during the time of Napoleon. In the Czech and Slovak pavilion, Jiri David examines the national myth through his intervention – the application of 21 rear elements – to the painting by Alphonse Mucha, *The Slavs in the Service of Letters* from the series *The Apotheosis of the Slavs* (1926), exposed in a narrow corridor with mirrors. In the Serbian pavilion, under the title *United Dead Nations*, Ivan Grubanov presents the crowded flags of the defunct big empires (the Austro-Hungarian monarchy) and states (Yugoslavia, Czechoslovakia, the German Democratic Republic, a.s.o.), after he mopped the floor with them. His installation expresses a shrill and aggressive voice, without the distancing and relaxed polemic tone of the Polish, respectively Czech and Slovak pavilion. "The siren voice" of nationalism becomes painfully present in the audio installation by Emeka Ogbok from Arsenals. The Nigerian recorded African refugees who were denied residence in Germany singing the German anthem in their own tongue.

CUM SUSȚINE O BIENALĂ DE ARTĂ „MARXISTĂ" PRIVILEGIILE CAPITALISTE

Text de / Text by
LUCIA POPA

„Nu cred că Marx ar fi dorit, dacă ar fi mai trăit astăzi, dispariția capitalismului" – comentariul controversabil îi aparține lui Okwui Enwezor (curatorul ediției din 2015 a Bienalei de Artă Contemporană de la Veneția), citat în cadrul unui articol semnat de Charlotte Higgins și publicat pe 7 mai în The Guardian. *Fraza stârnește un zâmbet ironic cititorului familiarizat într-o oarecare măsură cu marxismul, iar continuarea textului este chiar mai surprinzătoare. Autoarea articolului, care conduce departamentul de cultură în cadrul reputatului periodic britanic, cu orientare politică de centru-stânga, recunoaște că nu a citit* Das Kapital, *însă, reflectând pe marginea declarației lui Enwezor, se lasă treptat sedusă de extravaganța ipotezei. Poate că Marx nu era, în cele din urmă, chiar atât de marxist, încearcă să ne convingă cei doi.*

Așa cum se știe, tema expoziției venețiene de anul acesta, intitulată *All the World's Futures*, îi invita în mod transparent pe participanți să conceapă proiecte artistice de inspirație marxistă. Confuzia în jurul filozofiei de stânga, ce răzbate deopotrivă în declarațiile lui Enwezor și în articolul lui Higgins, nu este nicidecum o neînțelegere ocazională. De fapt, ea a contaminat expozițiile din 2015 în majoritatea pavilioanelor de la Veneția și, nu de puține ori, articolele publicate în periodice prestigioase despre ediția curentă a bienalei. Dincolo de contradicțiile tematice vădite în mai multe lucrări expuse în cadrul prestigiosului eveniment de pe Lagună, primul conflict de sensuri este faptul că cele mai multe exponate pot fi cumpărate și că ele circulă neîntrerupt într-un mecanism capitalist coercitiv.

La deschiderea bienalei, numărul ambarcațiunilor de lux acostate aproape de Giardini sau de Arsenale și vestimentația *haute couture* a celor mai mulți dintre vizitatori lămuresc dintr-o privire care este publicul-țintă al expoziției. Dacă mesajul de stânga propus de Enwezor ar fi fost „eficient", cele mai concrete semne ar fi fost, indiscutabil, absența acestui public de la bienală și imposibilitatea de a cumpăra lucrările. Or, scena artei contemporane are nevoie de întreg circuitul care conferă, nu în ultimul rând, valoare financiară operelor. În mod vădit, sfera artei ar fi dramatic fragilizată în absența anumitor actori economici – colecționari, galerii, muzee etc.

În cele mai multe cazuri întâlnite la expoziția de pe Lagună, contradicțiile se limitează la distanța între mesajul social (feminism, semnale de alarmă pentru problemele imigranților din diferite zone ale lumii, inegalitățile sociale) și sistemul economic de piață în care este lansată o lucrare de artă. În fapt, artiștii susțin drepturile unor categorii sociale exploatate de ocupanții mai norocoși ai celuilalt pol al capitalismului. În mod paradoxal, tocmai aceștia din urmă vor cumpăra lucrările, vor face acțiuni de mecenat. Artiștii au nevoie de elita financiară ale cărei abuzuri reprezintă ținta protestelor din lucrările lor. Și ei sunt, de obicei, conștienți de relația dublă cu acești mecena.

Există însă și situații, de un umor involuntar generos, când contrastele cele mai neverosimile încap chiar în stratul semantic al exponatelor. Artistul britanic Isaac Julien a regizat lectura integrală și cumva ridicolă a *Capitalului* de către mai mulți actori, în spațiul numit „Arena". La ediția prezentă a bienalei, Isaac Julien (nominalizat în 2001 pentru Turner Prize) expune însă și instalația video *Stones Against Diamonds*, a cărei producție a fost finanțată de Rolls-Royce Motor Cars. Lansarea instalației la Veneția a fost urmată de o petrecere luxoasă, organizată tot de celebra companie producătoare de autoturisme. Așa cum se precizează într-un comunicat de presă de pe siteul Rolls-Royce, „Isaac Julien a călătorit până la sediul Rolls-Royce din Goodwood, Anglia, pentru a studia îmbinarea unică de inginerie fără egal și execuție manuală atemporală, care se regăsesc în fiecare automobil Rolls-Royce. Acolo a fost inspirat să încorporeze Spiritul Exazului (sic!) în opera sa".

În alte cazuri, mai subtile, artiștii glisează peste o confuzie voluntar produsă între un protest politic asumat și elemente din lucrări care transmit un mesaj contrar. De exemplu, artista londoneză Sarah Lucas, considerată postfeministă, a expus în Pavilionul Marii Britanii proiectul *I Scream Daddio*. Exponatele au un strat semantic ce face referință, cu ironie, la obiectualizarea imaginii feminine, iar ridiculizarea unor clișee sexuale generează mesajul politic al artistei. Stereotipurile reprezentărilor pornografice ale corpului feminin sunt însă ilustrate

deasupra, de sus în jos
Isaac Julien, *Das Kapital Oratorio*, 2015. ARENA, Padiglione Centrale, Giardini, A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, All the World's Futures. Foto: Andrea Avezzù. Courtesy: la Biennale di Venezia

Sarah-Lucas, *I Scream DADDIO*, 2015. A 56-a expoziție internațională de artă - la Biennale di Venezia, All the World's Futures. Foto: Alessandra Chemollo. Courtesy: la Biennale di Venezia

extrem de concret de Lucas, astfel încât devine evident că artista folosește, la rândul său, acele clișee sexuale pentru a șoca și pentru a atrage deopotrivă privirea vizitatorului. O analiză care ar dispune de mai mult spațiu editorial ar putea descoperi situații asemănătoare cu discontinuități între diferitele niveluri de sens ale lucrărilor, în numeroase pavilioane de la Veneția.

Nici măcar curajosul proiect al artistului de origine elvețiană Christoph Büchel nu iese din această derivă a semnificațiilor. Büchel și-a propus să transforme într-o moschee biserica Santa Maria dell'Abbazia della Misericordia, pentru pavilionul național al Islandei. Prima moschee din istoria Veneției a fost închisă de autoritățile locale după nici măcar două săptămâni de la inaugurarea ei, gestul fiind explicat prin aceea că ar fi fost violate „interdicția utilizării, în timpul orelor de acces pentru public, al spațiului interior al fostei biserici în alte scopuri în afară de cele ale unei expoziții" și „interdicția utilizării pavilionului drept loc de cult". Prin acest proiect, artistul elvețian susține drepturile unor minorități religioase din Veneția însă, în același timp, nu ignoră mediatizarea deosebită de care se bucură în ultimii ani majoritatea proiectelor artistice care discută diferite probleme ale musulmanilor din Europa. Publicitatea din jurul ultimului roman al lui Michel Houellebecq, *Soumission*, epuizat rapid din librării în câteva zile după lansare, este doar unul dintre exemple. Artiștii abordează uneori teme de genul acesta, gândindu-se și la potențialul lor de marketing, pentru a-și alimenta notorietatea într-un sistem de piață inevitabil capitalist. Această viziune asupra Bienalei de la Veneția poate lăsa impresia că artiștii ar juca o farsă cinică, uneori în complicitate cu presa, pentru a-și asigura cote de piață cât mai bune și tot ce derivă de aici. Însă demersul meu este mai degrabă unul analitic, observ nivelurile de înțeles ale câtorva lucrări, iar contradicțiile indiscutabile între politica explicit de stânga a bienalei și contextul sau chiar fondul proiectelor artistice pot lansa o discuție despre noile granițe și definiții ale artei contemporane.

După cum remarca Nicolas Bourriaud, substratul artei contemporane ar fi intersubiectivitatea, „întâlnirea" dintre privitor și lucrarea de artă, urmată de elaborarea colectivă a sensului. Iar Deleuze și Guattari nu spuneau altceva când defineau opera de artă ca pe „un bloc de afecte și de percepții", referindu-se la felul în care arta reține momente de subiectivitate ce corespund unor experiențe singulare. Astăzi, plasticienii au renunțat la proiectul modernist și utopic de a crea lumi noi, străduindu-se mai degrabă de a forma modele de acțiune în alveola realului. „Locatar al culturii", după expresia lui Michel de Certeau, artistul este un bricoleur al realului, transformă raportul său cu lumea sensibilă sau conceptuală în univers sensibil. De aceea, arta contemporană devine „relațională" (Nicolas Bourriaud), nu mai e atemporală și acontextuală, iar artistul are nevoie de un anumit public care îl alimentează cu teme de inspirație și alături de care stabilește „sensurile" operei sale.

Din această perspectivă, dacă ediția curentă a Bienalei de la Veneția a avut o temă de inspirație marxistă, explicațiile trebuie căutate și în afara perimetrului propriu-zis al lumii artei: pe fondul multiplelor crize politice și economice din varii zone ale planetei, orientarea aceasta interoghează adeseori viziunea capitalistă, considerată uneori responsabilă pentru anumite dezastre. Artiștii preiau această discuție și substratul valoric al lucrărilor este la fel de prolix și contradictoriu ca și cel al mai multor categorii sociale. Articolul din *The Guardian* citat la începutul acestui text este simptomatic în acest sens. Confuziei lui Enwezor îi răspunde confuzia jurnalistei. Artiștii care tratează teme radicale de stânga, dar acceptă ca lucrările lor să fie licitate, rezonează cu sensibilitatea colecționarilor deținători de conturi impresionante, dar sensibili la discuțiile despre pauperizarea unor zone ale lumii etc. și dornici să achiziționeze opere de artă cu mesaj politic opus propriilor interese.

Dacă analiza acestui fenomen se face dintr-un unghi estetic, adică obligatoriu amoral și apolitic, este interesant ce se întâmplă cu diferite categorii artistice, cum se produc toate aceste transformări ale sensibilului, iar toate confuziile valorice enumerate mai sus nu afectează valoarea artistică a exponatelor. În fond, de ce ar trebui ca arta să se înarmeze și să „salveze" pe cineva?

O analiză marxistă a fenomenului ar depista, pe de altă parte, în tot acest scenariu, o nouă metodă a claselor dominante de a-și menține privilegiile, extinzându-și influența în sfera artelor. Plasticienii asimilează, în aparență, un (pseudo)discurs de stânga, care este „cumpărat" de cei cu interese de dreapta, iar această încorporare și manipulare a discursului de stânga prin intermediul artei este una dintre cele mai rafinate victorii ale capitalismului actual.

summary

"I don't think that, had he lived today, Marx would have wished the disappearance of capitalism," – this controversial comment belongs to Okwui Enwezor (the curator of the 2015 edition of the Venice Contemporary Art Biennale), quoted in an article by Charlotte Higgins published on May 7 in "The Guardian". The sentence triggers an ironic smile from the reader somewhat familiarized with Marxism, and the continuation of the text is even more surprising. The author of the article, who leads the culture department of the reputed, center-left British paper, admits that she had not read *Das Kapital*, however, reflecting on the statement by Enwezor, she gradually falls under the spell of the extravagant hypothesis. It might be that Marx was not so Marxist after all, as the two are trying to persuade us. As is known, the topic of the Venice exhibition this year, titled ***All the World's Futures***, transparently invites the participants to conceive Marxian-inspired artistic projects. The confusion around the left-wing philosophy, which transpires both from Enwezor's statements and Higgins's article, is by no means an occasional misunderstanding. Actually, it has contaminated the exhibitions prior to 2015 in most of the Venice pavilions and, more often than not, the articles published in leading periodicals about the current edition of the biennale. Besides the thematic contradictions obvious in several of the works displayed as part of the prestigious event on the Laguna, the first conflict of senses is the fact that most of the exhibits can be bought and that they permanently circulate in a coercive capitalist mechanism. On the other hand, a Marxist analysis of the phenomenon might trace down in this scenario, a new method of the ruling classes to keep their privileges, expanding their influence over the sphere of the arts. The artists apparently assimilate a left-wing (pseudo)discourse, which is "bought" by those with right-wing interests, and this incorporation and manipulation of the left-wing discourse through the agency of art is one of the most refined victories of the present-day capitalism.

Hito Steyerl, Fabrik.
Curator: Florian Ebner. Pavilionul german la Biennale di Venezia 2015 – a 56-a Expoziţie Internaţională de Artă, „All the World's Futures"

HITO STEYERL
SOAREELE ESTE FABRICA NOASTRĂ

Text de / Text by
ELEONORA FARINA

Am avut senzaţia că trăiesc un vis[1] *când, coborând treptele Pavilionului German, după ce privisem toate lucrările de artă, m-am trezit în interiorul realităţii virtuale a unui joc video. M-am prăbuşit pe un* chaise longue *şi m-am lăsat total absorbită de imaginile mişcătoare, acompaniate de o coloană sonoră cu muzică electronică foarte captivantă. Am realizat încet că eu şi toţi ceilalţi vizitatori eram în interiorul unui* motion capture studio *– un mecanism care înregistrează mişcările oamenilor şi ale obiectelor, prin intermediul unor impulsuri luminoase, pentru a crea animaţii digitale.*

deasupra
Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, installation shot: Manuel Reinartz. Copyright: Hito Steyerl: Factory of the Sun, Videostill, 2015

Cu instalaţia sa video de mari dimensiuni *Factory of the Sun* din Pavilionul Germaniei de la Bienala de la Veneţia, artista, cineasta şi teoreticiana Hito Steyerl (n. 1966) vrea ca noi să sfidăm utopia erei noastre digitale, într-un moment în care transparenţa World Wide Web este pusă tot mai mult sub semnul întrebării, după perspectivele grandioase ale începuturilor sale din anii '90. Filmat parţial la Berlin, într-un viitor apropiat, acest video abordează probleme contemporane relevante: obscuritatea mijloacelor de informare în masă şi mişcările activiste globale, poziţia dură a Germaniei faţă de criza din Grecia şi rolul băncilor în criza economică pe care o traversăm. Într-o lume în care ni se cere tuturor să rezistăm la ceea ce ne înconjoară şi ne plămădeşte, dansul non-stop al protagoniştilor din *Factory of the Sun* este singura formă posibilă de rezistenţă „împotriva supremaţiei adversarilor invizibili”[2].

Elementul esenţial pentru viaţă al luminii solare ne amintește pe cel la fel de esenţial al apei, din centrul *Liquidity Inc.* (2014), în care povestea unui fost analist de la Lehman Brothers, transformat în luptător de arte marţiale, după faliment, este acel *fil rouge* pentru a discuta necesitatea unei atitudini fluide a fiinţei umane, pentru a face faţă fluidităţii politice şi financiare a timpurilor noastre. Ca şi în întreaga producţie artistică a lui Steyerl, atât *Factory of the Sun*, cât şi *Liquidity Inc.*, artista creează un flux necontenit al imaginilor digitalizate, în care diferite şi variate surse – ferestre de computer, chaturi, imagini tv, texte – apar continuu pe ecran, amestecând realitatea şi virtualitatea, prezentul şi viitorul, teoria şi entertainmentul – ca pe desktop-ul vostru Mac sau pe iPhone.

Necesitatea transparenţei este de asemenea tema lucrării sale anterioare, prezentată la Bienala de la Veneţia în 2013, The Encyclopedic Palace, curatoriată de Massimiliano Gioni: *HOW NOT TO BE SEEN: A Fucking Didactic Educational.Mov File* este un turorial video, în care Steyerl însăşi (artista este adesea prezentă fizic în proiectele ei) predă în mod parodic patru lecţii despre invizibilitate – cum să faci ca ceva să fie invizibil pentru cameră, cum să fii invizibil la vedere, cum să fii invizibil devenind un tablou, cum să fii invizibil dispărând[3] – şi unde invizibilitatea este reacţia la situaţiile sociale noi, în schimbare continuă. Parodia din video este comună pentru practica lui Steyerl, în care tonul serios şi glumeţ este combinat elegant, pentru a crea acea ironie caustică şi critică acidă care îi caracterizează întreg procesul creativ, de la lucrări video la texte (în 2012 a publicat o selecţie din eseurile sale în cartea *The Wretched of the Screen*[4]), de la seminarii universitare (Steyerl este profesoară de Multimedia la Universitatea de Arte din Berlin) la conferinţe publice performative, un mediu drag artistei. Ca de pildă, *Is the Museum a Battlefield?*, conferinţă ţinută la a 13-a Bienală de la Istanbul în 2013, în care dezvăluie conexiunile dintre industria armamentului şi sponsorii multor expoziţii de artă şi instituţii din întreaga lume (ca şi a bienalei turceşti), mergând pe urma unui cartuş gol: glonţul care a omorât un prieten al ei, membru al PKK, şi care, în stilul umoristic şi în acelaşi timp vizionar al lui Steyerl, „zbura în cerc, de pe câmpul de luptă spre muzeu şi apoi iar spre câmpul de luptă, omorând mulţi oameni pe traiectoria sa [...] şi se pare că singura persoană care poate să controleze asemenea gloanţe este Angelina Jolie [...] în filmul *Wanted*”[5].]

summary

With her large-scale video installation *Factory of the Sun* at the German Pavilion of the Venice Biennale 2015, the artist, film-maker and theorist Hito Steyerl (b. 1966) wants us to challenge (the utopia of) our digital era, in a moment when the transparency of the World Wide Web is always more questioned after the grandiose prospects of its beginnings in the Nineties. Partly shot in Berlin in a near future, the video addresses relevant contemporary issues: the obscureness of mass information means and the global activist movements, the German tough stance on Greek depression and the role of banks in the economic crisis we are living in. In a world, where everyone is asked to be resilient to what surrounds and shapes us, the non-stop dancing of the protagonists of *Factory of the Sun* is the only way of resistance possible „against the supremacy of invisible opponents”.

Note

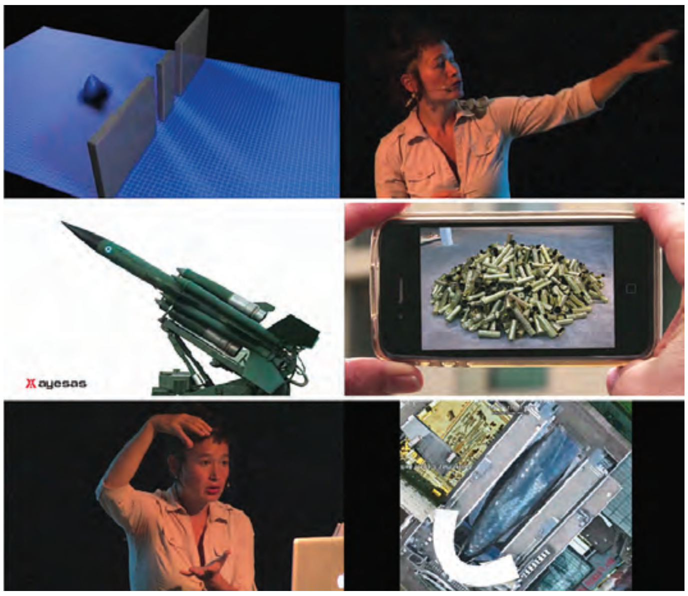
1 *I dreamed a dream: Politics in the Age of Mass Art Production* este titlul unei videoconferinţe pe care Hito Steyerl a susținut-o în cadrul conferinţei *FORMER WEST: Documents, Constellations, Prospects* la Haus der Kulturen der Welt din Berlin, 18 martie 2013.

2 Mapa de presă pentru *Fabrik*, curatoriată de Florian Ebner. Pavilionul Germaniei la La Biennale di Venezia 2015, A 56-a Expoziţie Internaţională de Artă *All the World's Futures*.

3 Titlurile celor patru lecţii sunt preluate fidel din videoul *HOW NOT TO BE SEEN: A Fucking Didactic Educational.MOV File* (2013).

4 Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, editată de e-flux, Sternberg Press, Berlin, 2012.

5 Extras din videoconferinţa lui Hito Steyerl *Is the Museum a Battlefield?*, din cadrul *Mom, am I a barbarian?*, a 13-a Bienală de la Istanbul, 2013.



deasupra
Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, installation shot: Manuel Reinartz. Copyright: Hito Steyerl: Factory of the Sun, Videostill, 2015
Hito Steyerl, *HOW NOT TO BE SEEN: A Fucking Didactic Educational.Mov File*, 2013, HD-video, colour, sound, single screen in architectural environment, 14 min Still. Copyright: Hito Steyerl7

dedesubt
Hito Steyerl, *Is the Museum a Battlefield?,* 2013, Two channel HD video, 39:53 min. Copyright: Hito Steyerl. Courtesy of Hito Steyerl and KOW, Berlin

Inventând adevărul. Despre realitate și ficțiune.
Artiști: Michele Bressan, Carmen Dobre-Hametner, Alex Mirutziu, Lea Rasovszky, Ștefan Sava, Larisa Sitar. Curatoare: Diana Marincu.
9 mai – 22 noiembrie 2015. Noua Galerie a Institutului Român pentru Cultură şi Cercetare Umanistică (ICR) din Veneţia, a 56-a ediție a Bienalei de la Veneția.

INVENTÂND ADEVĂRUL: „CEALALTĂ” REPREZENTARE A ROMÂNIEI ÎN BIENALA DE LA VENEȚIA

Text de / Text by
DIANA URSAN

România este una dintre cele câteva țări participante în cea de-a 56-a ediție a Bienalei de la Veneția cu o dublă reprezentare națională, dintre care una în pavilionul istoric din Giardini, iar cealaltă în Noua Galerie a Institutului Român pentru Cultură şi Cercetare Umanistică (ICR) din Palazzo Correr[1]. Deși această particularitate se pierde în torentul de spații și evenimente din interiorul și din preajma bienalei, ea reprezintă o situație privilegiată în raport cu acele state care nu-și (mai) găsesc locul în consacratele Arsenale sau Giardini, apelând la închirierea unui exorbitant palazzo venețian, devenind inevitabil una dintre zecile de expoziții de artă contemporană dedicate acestui fenomen ce ocupă orașul o dată la doi ani[2].

Lăsând deoparte datele cantitative, merită subliniat faptul că existența a două variante de expunere – a două proiecte „naționale” – creează posibilitatea unei (re)prezentări duale, cu o perspectivă extinsă și mai nuanțată asupra a ceea ce poate însemna arta contemporană românească „ce-contează” internațional. Expoziția din spațiul ICR deschide o alternativă, arată o altă versiune decât cea „principală” și facilitează un discurs mai relaxat sau personal. De altfel, așa s-a și (auto)definit în timp dihotomia participărilor naționale românești: pavilionul din Giardini – pe locul întâi, cu un maximum de vizibilitate, atenție și „impact” – *vs* expoziția „de la ICR”, mai „experimentală”, cu artiști „tineri” etc.[3].
În 2015, această poziție este ocupată de expoziția curatoriată de către Diana Marincu, *Inventând adevărul. Despre ficțiune și realitate*. În paralel cu blockbuster-ul din Giardini – *Darwin's Room*, triumful picturii și al „eroului” său, Adrian Ghenie[4] – expoziția de la ICR arată unele dintre celelalte direcții actuale și relevante din arta contemporană românească. Fără a implica afilierea la teorii sau practici de lucru comune, ea are ca fir conector o atitudine specifică a artiștilor respectivi în conceperea propriului demers, în care se împletesc, pe de o parte, timpul istoric cu întregul său bagaj de cultură și civilizație, iar pe de alta, trecutul personal și implicațiile sale în prezent. Acest mod de lucru reflexiv, multistratificat, ce angrenează direcții și realități para- sau extra-artistice este de altfel o consecință a istoriei câmpului artistic în sine, în interiorul căruia artistul se confruntă cu multă informație[5].

Expoziția *Inventând adevărul...* se adaptează spațiului restrâns al ICR-ului, cu pereți joși, dar cu o bună plasare urbanistică, cât și statutului de reprezentare națională versiunea 1.2. O expoziție cuminte, bine făcută, impecabilă din punct de vedere curatorial, echilibrată la nivel de conținut conceptual, formă materială, chestiuni de vecinătate spațială și relație cu publicul. Aducerea împreună a artiștilor este organică, firească, alimentată de proiectele anterioare ale curatoarei – Michele Bressan, Lea Rasovsky și Larisa Sitar au făcut parte din expoziția *Pasaj* din 2014 de la Anexa MNAC București – și de afinitățile sale artistice – Carmen Dobre-Hametner, Alex Mirutziu și Ștefan Sava fiind artiști cu o practică familiară Dianei Marincu.
În „vitrina” stradală dinspre Campo Santa Fosca poate fi „vizitată”, atât diurn, cât și nocturn, una dintre lucrările Larisei Sitar din seria *And then, one thing led to another...*, 2015. În aceste colaje digitale, artista a des/recompus imagini absolvite de copyright din arhiva British Library în structuri iconografice și scene cu aparența unor gravuri istorice, ce ar putea ilustra un adevăr, o realitate din alt timp și loc, dintr-o cultură trecută, dar care își dezvăluie succesiv proveniența improbabilă și atmosfera oarecum lugubră. Fragmentele de imagini devin elementele unui limbaj vizual prin care artista narează în prezent ficțiuni plauzibile și anonime, în montaje din care s-au șters urmele procesului constitutiv, ascunzând „mâna” autorului și acțiunea sa.
Lucrările Larisei Sitar continuă în interiorul spațiului, inaugurând primul dintre cele două capitole ale expoziției, „Ficțiune și istorie”. Aici, lucrul cu o arhivă de imagini este abordat din-

pagina alăturată
Lea Rasovszky, *Fluent in Isolation*, 2015, instalație audio și vizuală (platbandă de fier cu LED-uri albastre, 70 x 70 cm) /
Lea Rasovszky, *Fluent in Isolation*, 2015, sound and visual installation (custom-made steel strips with blue LEDs, 70 x 70 cm)

tr-o cu totul altă perspectivă de către Ștefan Sava, care propune spre interpretare o colecție de fotografii anonime din Germania inter- și postbelică. Videoul aferent înscenează o prelegere de istoria artei care expune, prin cercetarea acestui corpus de imagini cu metodologii specifice disciplinei[6], diferențele dintre a vedea și a privi, dintre percepție și o veritabilă „arheologie a imaginii", extinzând viziunea asupra acestor cadre de amator, cu portrete sau scene de interior aparent banale. *The Falling of the Arches* atinge o serie de probleme teoretice privitoare la indexicalitatea imaginii fotografice, la dorința și demersul de a descifra imaginea, specifice istoriei artei – și melancolia sa aferentă, în fața distanței dintre prezent și realitatea trecută, conținută de suprafața fizică a imaginii – și, nu în ultimul rând, pune sub lupă lucrul cu o arhivă, care presupune metode personal(izat)e, adaptate fiecărui caz în parte. Această anchetă, în esență teoretică, nu se îndepărtează de natura și semnificația istorică a fotografiilor în sine, în detaliile cărora se pot descifra (în)semnele perioadei naziste și a intruziunii, insinuării sale în cotidianul unor oameni anonimi, evocând cezura dintre viață și „imprimările", proiecțiile sale[7].

Seria de fotografii *Consuming History* a lui Carmen Dobre-Hametner, 2015, funcționează ca un studiu de caz pentru punctele de confluență ale istoriei și ficțiunii, „ilustrând" proximitățile înșelătoare dintre experiența trecută și revizitarea sa în prezent, relația tensionată dintre divertisment și potențialul cathartic al reînscenării unei traume. Artista a documentat evenimentele *Survival drama* ale parcului tematic *The Soviet Bunker* din Vilnius, în care sunt recreate și performate scene de interogatoriu și arest specifice serviciilor secrete din perioada comunistă, dar și alte momente ale traiului „socialist", precum masa la cantină sau lecțiile de propagandă. Fotografiile artistei generează o dublă confuzie, atât privitor la temporalitatea evenimentelor captate, cât și din prisma suprapunerii genurilor fotografiei documentare și artistice. Ele înregistrează cadre doar într-o mică măsură controlate de către artist, semiregizate de către coordonatorii evenimentelor, precum *film-stills* ale unei „înscenări imperfecte". Nu în ultimul rând, subiectul acestor imagini complexe aduce în atenție modul în care mijloacele capitaliste de marketing fac posibil consumul oricărui tip de experiență imaginată de către public sau de către furnizorii de servicii[8].

Cel de-al doilea capitol al expoziției se referă la relația dintre ficțiune și viața cotidiană, captată în inserții oarecum de sine-stătătoare, în expoziție. Instalația vizuală și de sunet a Leei Rasovszky, *Fluent in Isolation*, 2015, redă un monolog ce izvorăște dintr-un spațiu ascuns, din nișa neașteptată a unei cascade electrice albastre. Curgerea virtuală a apei este dublată de fluxul textului narat, un text mai degrabă liric despre capacitatea scrisului, a gândirii discursive, de a influența prin editări retroactive istoria personală, de a redefini realitatea, despre abilitatea minții umane de a (se) transporta în momente din trecut prin senzații sau prin evocarea unei stări, a unei emoții[9]. Efectul cumulat al lucrării este unul profund personal, se desăvârșește la nivelul fiecărei lumi interioare în parte și trimite către un fel de solitudine exploratoare, cu potențial creativ.

Michele Bressan prezintă în expoziție obiecte obișnuite, funcționale, singularizate prin intervenții cu încărcături afective și simbolice, *ready-mades* „rectificate": instalația *Single Use*, 2011, compusă din trei camere foto de unică folosință, utilizate de artist în 2010 și niciodată developate, devenite astfel depozitarele unui conținut necunoscut, memoria latentă a unor scene de viață puse de-o parte. Camerele foto destinate utilizării și apoi debarasării, consumului rapid și conjunctural, primesc astfel un statut special și o durată de viață neobișnuit de lungă. Alături de ele, artistul alege să arate un suvenir personal, un cadou (cartea *Nașteri mistice* de Mircea Eliade) din partea mamei sale, care își datează gestul într-o zi inexistentă, 31 aprilie 2014, furnizând un timp în surplus[10].

Încă de la începutul displayului expozițional, funcționează ca o invitație la interacțiune instalațiile lui Alex Mirutziu. *The Finnish Method* desemnează o instalație-birou Ikea ce a fost suport, contributor și totodată „partener" în performanceul din deschiderea expoziției, în care artistul a parcurs un traseu prestabilit, semnalizat, în jurul și cu instrumentarul cotidian al unui funcționar „de birou". În expoziție poate fi urmărit videoul aferent, în care cadrele close up, geometric-minimaliste, înregistrează fragmente din corpul artistului, mișcate lent între punctele acestui setting ordonat, cu o atenție și concentrare ce conferă obiectelor o strălucire, o aură de viață[11]. În relație cu acestea stă instalația *Prepared Poem #2*, 2015, compusă din poemele a doi autori din timpi și contexte diferite – poetul contemporan Graham Foust și W. H. Auden, autor din secolul trecut – mixate, formatate și orientate în funcție de un punct de vedere ideal propus de artist. Acest gest transformă textul în material vizual, experiența discursivă într-una totodată estetică. Alex Mirutziu lucrează obiecte și instalații ce se referă la câmpul literar, iar în acest caz, suportul material, spațiile și cuvintele componente ale unui text sunt tratate ca prezență, formă și sens interconectate. De altfel, scrierile artistului analizează funcția de mediere a mesajului prin structura limbajului, a cărei „birocrație" aferentă poate deveni un factor creativ[12].

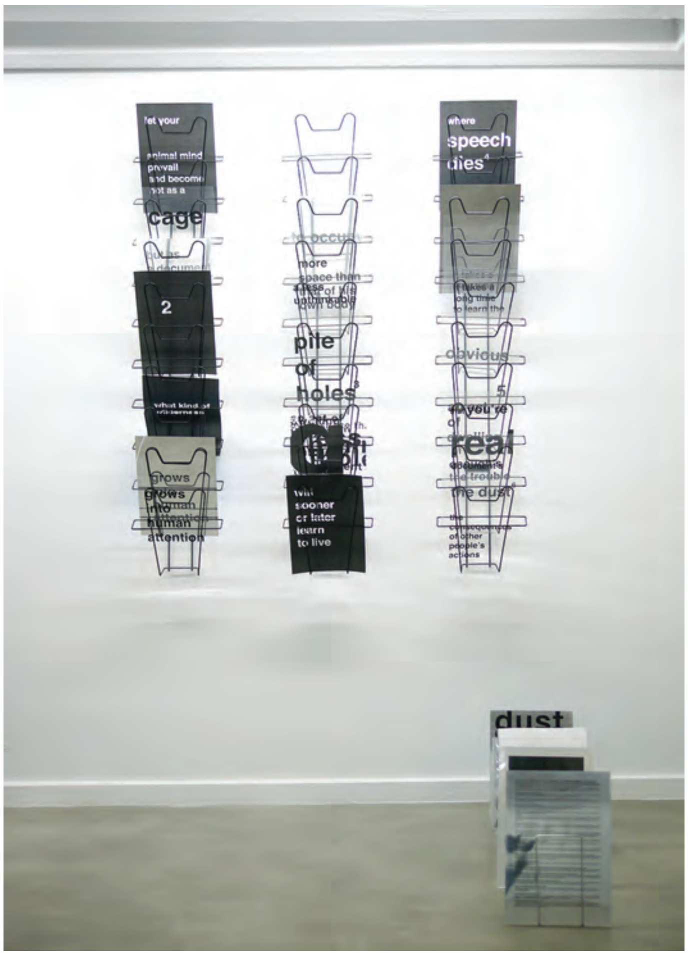
Lucrările expoziției *Inventând adevărul...* vin în continuitatea practicii artistice a fiecăruia dintre cei șase autori și reprezintă căutări retroactive derulate în prezent, ce vizează în secundar poziționarea artistică în interiorul unui context istoric, cultural și politic din ce în ce mai dens și încărcat. Cercetarea trecutului, a modului de construcție a narațiunilor sale, a propriilor coordonate existențiale sau a variilor direcții de extindere a câmpului artistic nu se racordează la un filon specific, nu se limitează la un plan „local", ci țin de pluralitatea opțiunilor și de limbajul global(izant) al artei și civilizației contemporane. Discursul expozițional propune variante individuale de lectură a acestei realități, în sinergie cu tema generală a Bienalei, *All the World's Futures*, care privește în trecut pentru a înțelege prezentul, pentru a putea distinge, judeca și gestiona multiplele versiuni de „adevăr" existente, în avansul inevitabil și în mod preferabil conștient, către viitor..

Note
1 Doar Azerbaidjanul și Iranul mai figurează cu două expoziții participante în bienala propriu-zisă, în primul caz, ele fiind realizate în spații de expunere diferite, iar în cel de-al doilea – într-un spațiu comun, însă niciunul dintre ele în Giardini sau Arsenale.
2 Cea de-a 56-a ediție e Bienalei de la Veneția reunește 81 de țări (inițial 86 de participări naționale, dintre care s-au retras Costa Rica și Kenya, iar Azerbaidjanul, Iranul și România apar cu câte două poziții naționale), 44 de evenimente colaterale și peste 80 de expoziții satelit, ceea ce însumează o cantitate și un conținut aproape imposibil de parcurs fizic, mental și perceptiv de către vizitatori.
3 Dihotomie doar aparent mai pregnantă în prezent, deoarece Pavilionul României din Giardini prezintă, în contrast cu pozițiile conceptuale, critice sau imateriale ale anilor anteriori, un tradițional *solo show* de pictură (*Darwin's Room*, Adrian Ghenie, curator: Mihai Pop) – în sine o excepție la nivelul întregii bienale și tocmai prin aceasta cu atât mai curajos și provocator.
4 Afirmație valabilă (și) fără ironia aferentă: am avut ocazia să asist personal, în postura de custode, la entuziasmul publicului bienalei și la succesul acestei expoziții clasice, conservatoare, de pictură, livrată ca atare într-un spațiu bine (re)construit și adaptat mediului în sine. Am putut să constat că vizitatorilor pur și simplu le place pictura și relaționează mai ușor cu experiența perceptivă a unui cadru fix delimitat și a unei suprafețe materiale, tactile chiar, ce stimulează estetic.
5 Mă refer la una dintre caracteristicile câmpului de producție culturală și artistică descris de Pierre Bourdieu în *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, și anume istoria sa, care, pe măsură ce este mai complexă, cu atât presupune din partea celor care activează la nivelul său mai multe cunoștințe, deoarece evoluția câmpului de producție culturală către o din ce în ce mai mare autonomie este însoțită de o reflexivitate crescută, ceea ce în timp generează acumulări semnificative.
6 Ștefan Sava integrează în proiectele sale metodologii și concepte din teoria și istoria artei, pe care le utilizează artistic în lucrul cu imaginea – în special fotografică – sau cu arhiva. În cazul de față, aplică metode de analiză și interpretare din studiile de teorie și filozofie a imaginii ale lui Georges Didi-Huberman.
7 În acest sens, includerea în expoziție a instalației *Untitled* din 2011 a lui Ștefan Sava – un obiect-plasă cu nouă cârlige, pe care îl folosește în videoul *Fundata* din 2012 în gestul simbolic de a „ara" pământul – face trimiteri la modul în care artistul lucrează cu trecutul, căruia îi zgârie suprafața, îi decojește straturile suprapuse, în căutarea unui alt plan informațional, ceea ce devine în sine un gest traumatic, intruziv în substanța neomogen sedimentată a timpului.
8 În acești termeni, experiența din *The Soviet Bunker*, în care se estompează conștient granițele dintre public și actant, dintre înscenat și trăit, dintre experiența reală și cea proiectată, într-un spațiu cu o încărcătură istorică traumatică, se situează undeva între „experience tourism" și „dark toursim", după cum precizează Carmen Dobre-Hametner în interviul luat de către Diana Marincu în ghidul expoziției *Inventing the Truth...*, Cluj, 2015, p. 26.
9 Artista se referă direct la Marcel Proust în textul său, la memoria involuntară și la reactivarea memoriei prin stimuli senzoriali (text redat în ghidul expoziției *Inventing the Truth...*, pp. 57-60).
10 Un gest oarecum în rezonanță cu cercetările lui Mircea Eliade, îndreptate către ieșirea din timp, în sensul transcenderii mundanului și accesării sacrului, magicului.
11 Tributar unei *object oriented philosophy*, Alex Mirutziu își concepe practica artistică în relație cu obiectele din jurul său, cărora le explorează și angrenează funcțiile și semnificațiile – înscrise în însăși structura lor materială – care la rândul lor influențează, modelează comportamentul uman: „We design the world and instead the world designs us. [...] Performing today is co-performing.", în ghidul expoziției *x*, p. 77.
12 „The impossibility to represent on the page what is going on in one's head is the starting point of a poem.", Alex Mirutziu, în ghidul expoziției *Inventing the Truth...*, p. 64, extras din eseul „Pending Works and Bureaucratic Objects. A Lecture on the Reality of Never and its Design", octombrie 2013, publicat pentru prima oară într-o carte concepută de către artist pentru expoziția de la Galeria Sabot, Cluj, *Each thought's an instant ruin with a new disease*, noiembrie 2013 – ianuarie 2014.

summary

Romania is one of the few countries with a double national representation in the Venice Biennale, the main one in the Giardini and the other in the Romanian Cultural Institute (ICR). While this year the unusually traditional painting solo show from the Romanian Pavilion has spotted the art world's attention, the *Inventing the Truth...* ICR exhibition features some of the most interesting emerging artists: Michele Bressan, Carmen Dobre-Hametner, Alex Mirutziu, Lea Rasovszky, Ștefan Sava and Larisa Sitar. Curated by art critic and curator Diana Marincu, this group show builds upon the mixed, multilayered connections between fiction and history or fiction and daily life, showing the artists' personal yet documented view on art, history and the past, with subtle comments on the contemporary culture and civilization. Drawing from archives of images, words and objects, outer or inner events, the overall effect is that of a reflexive and reflective inquiry into the current state of things, aiming at finding deeper meanings and new ways of understanding.

pe pagină
Alex Mirutziu, *Prepared Poem #2*, 2015, rafturi pentru broșuri, folii transparente printate și lupe, dimensiuni variabile.



expoziții inter-naționale
EXHIBITIONS ABROAD

Alexander McQueen, Savage Beauty.
Curatori: Claire Wilcox, Andrew Bolton.
14 martie – 2 august 2015. Victoria & Albert Museum, Londra

AGONIE ȘI EXTAZ ORI SAVAGE BEAUTY

Text de / Text by
ADA MUNTEAN

Expoziția-omagiu Savage Beauty, *închinată designerului vestimentar Alexander McQueen, este cel mai de succes eveniment pe care l-a găzduit vreodată Victoria & Albert Museum din Londra, fiind o reconfigurare curatorială a proiectului inițial din 2011, conceput de Andrew Bolton și expus la Muzeul Metropolitan din New York.*

Savage Beauty este cel mai bun proiect – atât expozițional, cât și curatorial – pe care l-am văzut vreodată. Pornind de la selecția pieselor, conceperea spațiului ambiental pentru acestea, muzica aleasă în fundal pentru fiecare colecție în parte, videourile ce acompaniază toată „orchestrația" vizuală, totul conturând traseul minuțios creat pentru a revela universul designerului, conștientizezi că devii martorul unei capodopere contemporane. Alexander McQueen a fost un geniu. Punct. Iar *Savage Beauty* e o mărturie, „disponibilă" într-un spațiu muzeal accesibil publicului larg, pentru a intra în contact cu viziunea inovatoare a acestui creator care a marcat definitiv și irevocabil lumea modei și a problematizat existența unei simbolistici în spatele fiecărei piese vestimentare.

McQueen a conceput haina ca un portal pentru o nouă identitate, aceasta fiind rezultatul unui melanj de inspirație istorică și culturală – metamorfozată într-o formulă contemporană și expusă publicului în timpul prezentărilor de modă într-un cadru performativ. Fiecare colecție avea o tematică foarte bine definită, ce pornea de la preocupări – obsesii ale sale, fiind contextualizată într-o prezentare – performance, menită să șocheze, să chestioneze și, nu în ultimul rând, să uimească privitorul prin intensitate și originalitate. Nu pot numi piesele vestimentare ale lui McQueen haine, ci mai degrabă „instalații" textile care sintetizează și fuzionează elemente ce provin din diferite arii de interese ale sale: hainele de stradă ale londonezilor, obsesia pentru natură ca element primordial de inspirație, conflictul istoric englez-scoțian și kiltul ca vehicul expresiv, costumul regal englez, kimonoul japonez, goticul victorian de secol XIX, obsesia pentru pene și păsări, fascinația pentru sadomasochism, toate sub cupola unui așa-numit „romantism întunecat".

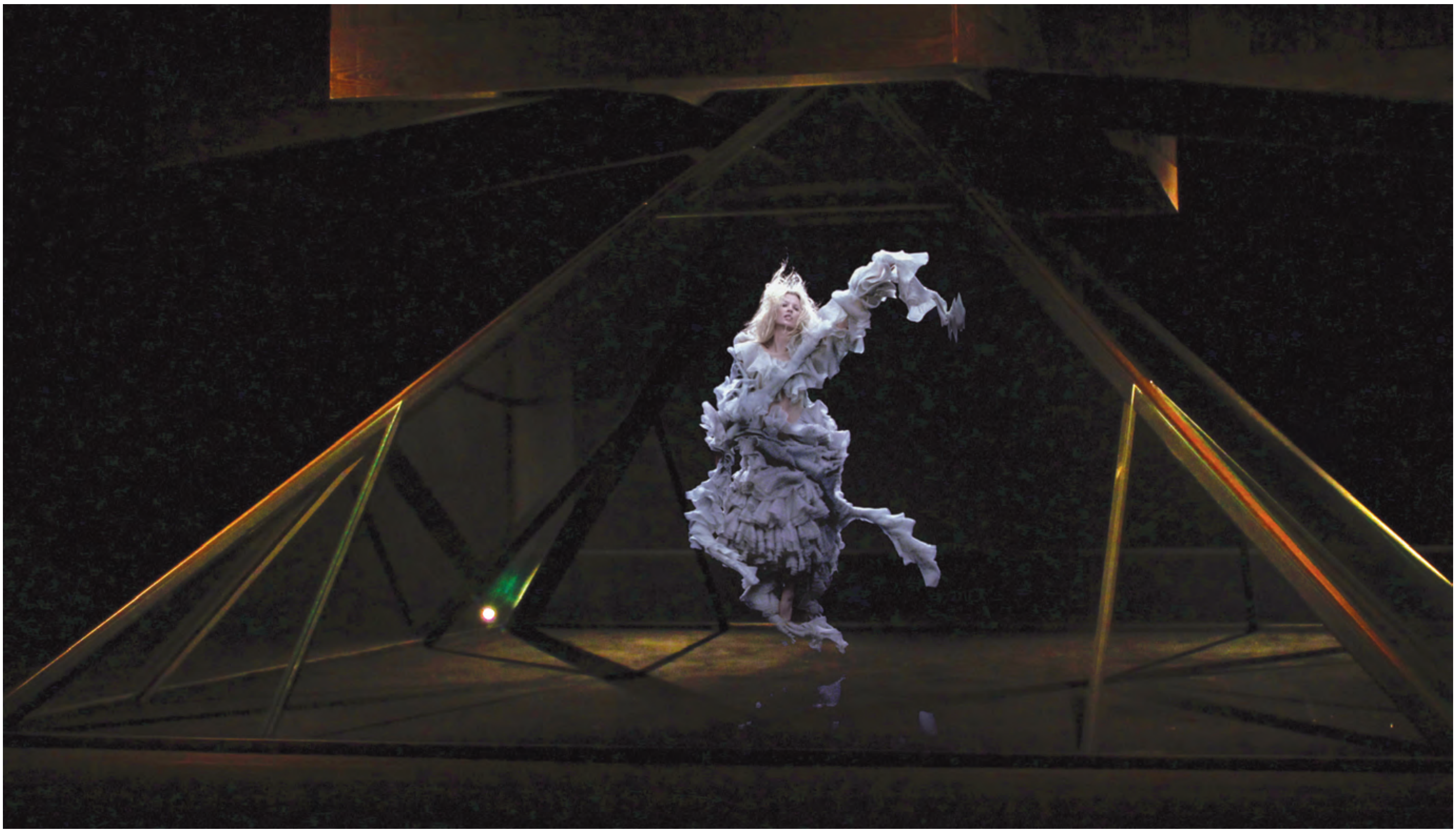
Colecțiile lui au conturat,pe parcursul timpului, o transgresiune de la rolul utilitar al piesei vestimentare la cel de performanță estetică și futuristă a hainei. Și aici nu mă refer la diferența dintre *prêt-à-porter* și *haute couture*, ci la întreaga experiență de receptare a unei creații McQueen: de la vizualizarea și contextualizarea ei prin expunerea teatrală pe podium, până la statementul politic, cultural și identitar pe care aceasta îl face.

Provocarea curatorială într-un asemenea proiect a fost selecția creațiilor reprezentative, crearea unor cadre spațial-ambientale care să acompanieze piesele vestimentare și, nu în ultimul rând, dezvăluirea unei perspective introspective asupra universului creativ al designerului. Victoria & Albert Museum a fost pentru McQueen unul din locurile principale de căutare a inspirației în perioada în care studia Fashion Design în cadrul Central Saint Martins Londra. Aproximativ douăzeci de ani mai târziu, muzeul organizează această retrospectivă care îi celebrează munca și oferă o perspectivă, ce taie respirația, asupra unuia din cei mai mari vizionari din lumea modei. Experiența *Savage Beauty* dezvăluie călătoria unui geniu contemporan de la agonie la extaz, deschizând și o poartă receptivă în fiecare privitor către un extaz cât se poate de particular și „personal".

deasupra
Alexander McQueen, *Highland Rape*, Colecție Toamnă-Iarnă, 1995-1996. Copyright: Victoria & Albert Museum

summary

Savage Beauty, the exhibition showcasing the work of Alexander McQueen, is the most successful show that the Victoria and Albert Museum has ever hosted, a true homage to the fashion designer's genius. The selection of items, their arrangement, the background music chosen for each collection, and the videos accompanying the visual "composition" construct a detailed route, unveiling McQueen's particular universe in a majestic manner and making the receiver a witness to this contemporary masterpiece.



deasupra
Alexander McQueen, *Pepper's Ghost* (instalație video, hologramă a lui Kate Moss într-o piramidă de sticlă). Copyright: Victoria & Albert Museum

dedesubt
Alexander McQueen, *The Widows of Culloden*, Colecție Toamnă-Iarnă, 2006. Copyright: Victoria & Albert Museum

Vienna Contemporary.
Artistic Director: Christina Steinbrecher-Pfand.
Managing Director: Renger van den Heuvel.
4 – 27 septembrie 2015, Viena

FIRUL ROŞU AL CONTACTULUI INTER-GENERAŢIONAL. GALERIILE ROMÂNEŞTI LA VIENNA CONTEMPORARY

Text de / Text by
DENISE PARIZEK

Invitaţii internaţionali s-au strâns la Marx Halle din al treilea district al Vienei, noul sediu al Vienna Contemporary 2015. Chiar dacă este situată într-o zonă necunoscută, construcţia din fier forjat din secolul al XIX-lea a oferit o atmosferă impresionantă şi relaxantă celor 99 de galerii.

deasupra
Anca Poteraşu Gallery, Foto: ©Dasă Barteková

deasupra
Sasha Auerbakh, Mihai Lepure-Gorski, Kinema Ikon, Vienna Contemporary – Baril / Cluj. Photo: Franz Wassermann, 2015
Amelie Groezinger, Isometric Memento, Detail Color, Vienna Contemporary – Jecza / Timișoara. Photo: Franz Wassermann, 2015

Accentul pe Europa de Est a rămas important, deşi principalii suporteri, precum Erste Bank şi OMV, au dispărut de pe lista sponsorilor. Cele mai puternice prezenţe pe care le-am văzut au fost la galeriile est-europene, precum Galerija Vartai, cu Julijonas Urbonas, şi nou-descoperitul Vytautas Viržbickas, sau la următoarele galerii româneşti.

Cel mai bun stand din întregul târg a fost cel al galeriei Baril din Cluj. Standul lor a fost o instalaţie închisă, iscălită de Saşa Auerbakh, Mihai Lepure-Gorski şi Kinema Ikon. Kinema Ikon este cel mai vechi grup experimental activ din România.

Amprenta stilistică a Kinema Ikon provine din abordarea interdisciplinară a unui mediu anume, cu instrumentele specifice. *Ai Wei Wei fără titlu* de Saşa Auerbackh trimitea într-un mod umoristic la Giulgiul de la Torino, simbolul venerării relicvelor. *Lampa revoluţiei* a lui Auerbach a fost singura aluzie la marea de refugiaţi.

Cuburile din lemn ale lui Mihai Lepure-Gorski arătau absurditatea pieţei de artă şi a businessului cu artă. Întreaga prezentare a Baril, curatoriată de Sorin Neamţu şi Saşa Auerbackh, a fost o declaraţie şi o expoziţie minunată. Ivan Gallery din Bucureşti a operat şi ea cu firul roşu al trecerii de la o generaţie la alta. Într-o expunere clasică, aici figurau lucrări de Geta Brătescu şi Paul Neagu, în întâlnire cu Ştefan Sava.

Jecza Gallery din Timişoara a urmat şi ea ideea conexiunii artiştilor destul de tineri cu grupuri confirmate. Liviu Stoicoviciu, membru al Grupului Sigma 1, se confrunta cu Amelie Grözingers, născută în 1982, cu artefacte strălucitoare şi cu structurile lui Ildiko Csapos, născută în 1954. Dacă nu ai fi ştiut datele de naştere, aspectul lucrărilor de artă nu ar fi evocat diferenţe atât de mari între generaţii.

Viziunile şi imaginaţia unor grupuri artistice precum Sigma sau Kinema Ikon au fost foarte inspirate. Ele experimentau cu ideile viitorului, iar lucrările lor sunt uşor de legat de artiştii în formare.

Plan B din Cluj a prezentat două desene de Achraf Touloub, în care vizitatorii s-au pierdut după o vreme, privindu-le. Un univers incredibil se deschide în adâncul liniilor şi al formelor noi care apar. Una dintre picturile melancolice ale lui Şerban Savu, un artist din Şcoala de la Cluj, era instalat în mijlocul standului, o piesă răscolitoare. Savu, care a crescut în timpul răsturnării comunismului, descrie o nouă societate democratică printre clădirile moderniste urâte şi fabricile abandonate, folosind o paletă neutră şi figuri impresioniste. Natura sa pare fosilizată, acoperită cu beton, rece şi singuratică.

Galeria Anca Poteraşu i-a expus la târg pe Daniel Djamo (cu care a avut succes în 2014), Iulian Bisericaru, Matei Bejenaru, Zoltán Béla –, însă, de această dată, în ansamblu prezentarea standului a fost mai puţin notabilă. Un pic dezamăgitoare mi s-a părut şi Galeria de Artă Contemporană 418.

Ţinând cont de întreaga prezentare a artei româneşti, trebuie să mărturisesc faptul că artiştii români din perioade diferite sunt speciali şi mult mai interesanţi decât unii dintre colegii lor occidentali saturaţi.

summary

International guests gathered at Marx Halle in Vienna's third district, the new venue of Vienna Contemporary 2015. The focus on eastern Europe was still important, howbeit the main supporters like Erste Bank and OMV vanished from the sponsors list. The strongest positions I have seen were at Eastern European Galleries, like Galerija Vartai with Julijonas Urbonas and the new discovered Vytautas Viržbickas or the following Romanian galleries. The best stall of the whole fair was Baril from Cluj. Considering the whole presentation of Romanian Art I have to confess that Romanian artists from different periods are special and more interesting as some of the saturated western colleagues.

Vienna Anish Kapoor, Anish Kapoor Versailles.
Curator: Alfred Pacquement
9 iunie – 1 noiembrie 2015. Château de Versailles (Île de France)

ARTISTUL, NOUL PRIVILEGIAT AL JUSTIȚIEI. STUDIU DE CAZ: ANISH KAPOOR LA VERSAILLES

Text de / Text by
LUCIA POPA

Născut în 1954, la Bombay, artistul Anish Kapoor a fost invitat să expună anul acesta la Château de Versailles, în cadrul unui proiect al autorităților locale, început în 2008 și care își propune să creeze un dialog între sediul fastuos al regalității franceze de odinioară și arta contemporană. O scurtă analiză a proiectelor artistice recente și puternic controversate în Franța pune în evidență faptul că, de cele mai multe ori, ceea ce irită în spațiul public este o combinație între simbolistica îmbibată de aluzii sexuale a exponatelor și amplasarea acestora. Cu cât zona de expunere este mai vizibilă și, în același timp, mai prestigioasă, de exemplu în spații ce aparțin patrimoniului național, cu atât reacțiile diverselor categorii de public vor fi mai virulente. Expoziția din grădinile de la Versailles semnată de Anish Kapoor conține ambele premise.

Alături de alte lucrări, Kapoor a expus în curtea celebrului castel o instalație intitulată *Dirty Corner*, care circulă în presa franceză sub expresia „*le vagin de la reine*”, inspirată de anumite declarații ale artistului. Instalația este realizată în metal de culoare arămie și pare un corn al abundenței de proporții considerabile, cu deschiderea înspre grădini și baza mai îngustă ancorată în pământ, însă cel mai adesea sunt speculate aluziile sexuale ale lucrării, lansate de Kapoor însuși. *Dirty Corner* este frecvent comparată cu instalația *Tree*, semnată de artistul american Paul McCarthy și expusă, în toamna anului 2014, în Place de la Vendôme. Criteriile de asemănare sunt cele menționate mai sus: conotațiile sexuale pregnante și vizibilitatea spațiului de expunere, la care se adaugă celebritatea internațională de care se bucură ambii artiști. Totuși, lucrările au grade diferite de rafinament: *Tree* pare o provocare relativ facilă („curajul” de a expune în Place de la Vendôme o instalație de plastic gonflabil care poate fi asemănată cu un brad de Crăciun, dar și cu un accesoriu sexual), în timp ce *Dirty Corner* pune în discuție diferite stereotipuri asociate cu Versailles. Grădinile perfect ordonate, accesibile privirii din orice unghi trimit la o viziune apolinică și pozitivistă asupra lumii, în timp ce Kapoor își propune să tulbure acest spațiu solar cu o dimensiune dionisiacă. Acolo unde suprafețele sunt netede și nesfârșite, paralele cu cerul și în nuanțe perlate, artistul indian adaugă umbre, reliefuri, tenebre, chestionând reprezentarea neverosimil de senină a regalității franceze. Dacă Versailles era odinioară un tărâm al regalității masculine, Kapoor inversează acea ordine patriarhală a lumii, subminând-o printr-o sugestie a feminității, ceea ce nu conține nimic ofensator la adresa instituției reginei din istoria Franței, ci dimpotrivă.

Vernisată pe 9 iunie, instalația a fost vandalizată de trei ori și a stârnit numeroase dezbateri în presa franceză. Ceea ce deranjează este, după toate probabilitățile, bănuiala că artistul ar dori să maculeze imaginea reginei și, printr-un efect de sinecdocă, valorile Franței în general. La început, reacțiile de protest ale „vandalilor” s-au manifestat mai blând și relativ obișnuit, prin taguri cu spray de culoare galbenă peste instalație, însă, în luna septembrie, au apărut câteva inscripții violent antisemite: „al doilea VIOL al Națiunii de către activismul EVREIESC DEVIANT”, „SS sacrificiu sângeros” etc. Poziția acestor grupări de extremă dreaptă face referire la originile lui Kapoor (mama sa fiind evreică irakiană), iar acesta, deși a făcut apel public către statul francez, cerându-i să-i protejeze lucrările de la Versailles, a ales să păstreze inscripțiile antisemite. Artistul stabilit în Londra știe că arta contemporană trebuie să irite, să producă transgresiuni, să fie contestată, uneori chiar violent, acest lucru fiind cea mai palpabilă dovadă că ea atinge subiecte sensibile în miezul unei societăți. În pofida preferințelor lui Kapoor,

pe pagină
Anish Kapoor, *Dirty Corner*. Curator: Alfred Pacquement. 9 iunie – 1 noiembrie 2015
Château de Versailles ((île de France). Foto: Lucia Popa

justiția franceză a decis printr-un decret pronunțat la sfârșitul lunii septembrie ca inscripțiile injurioase să fie acoperite, considerându-se că ele „lezează demnitatea umană". În plus, evenimentul a dinamizat și emiterea unui nou proiect de lege, LCAP (*Liberté de création, architecture et patrimoine*), din inițiativa ministrului Culturii și al Comunicării, Fleur Pellerin. Primul articol al legii, ridiculizat de presa franceză, din pricina formei sale aproape tautologice, „Creația este liberă", conținutul său fiind, de altfel, recunoscut oficial în Franța după Revoluția din 1789, este completat de un al doilea articol care susține libertatea de difuzare a creației. Prin acest proiect de lege, statul francez încearcă să protejeze artiștii, în eventualitatea altor circumstanțe asemănătoare.

Contextul este un bun pretext pentru a face câteva constatări în legătură cu modalitatea în care este definită astăzi arta contemporană în Franța. Așa cum scria Pierre Bourdieu sau, mai târziu, o întreagă școală sociologică, la originea unui obiect de artă și a acceptării sale ca atare într-un anumit mediu social stă o intersecție complexă de actori și acțiuni care compun „câmpul artei". Proporția în care se implică acești actori se modifică în funcție de o serie de variabile. În cazul prezentat mai sus, justiția deține rolul de veto în definirea artei, așadar într-un mod restrictiv: ea nu impune ce este arta contemporană, dar știe ce nu este arta, chiar împotriva indicațiilor artistului. Anish Kapoor a inclus în lucrarea sa inscripțiile antisemite, înțelegând arta ca pe un „partaj al sensibilului" între un autor și publicul său, ca pe o negociere de sensuri cu „spectatorul emancipat" (Jacques Rancière), chiar și atunci când apar reacții violente, cu un conținut rasist. Prin decizia de a acoperi aceste mesaje, justiția ajustează arta, impunându-i limite. Nu, artistul nu știe foarte bine ce este arta, justiția însă știe. De fapt, este negat aportul publicului la lucrarea de artă și se stabilește o ierarhie între autor și privitor. Motivația ar fi, în acest caz, faptul că inscripțiile ar fi o „lezare a demnității umane", deci spectatorul nu este „emancipat" și este în raport de inferioritate și cu artistul, și cu justiția.

Câteva zile mai târziu, tot justiția franceză a discutat un proiect despre libertatea deplină de creație și de difuzare a artei. Așadar, în Franța, artistul beneficiază în mod oficial de imunitate legislativă în privința semnificațiilor transmise de opera sa, ceea nu este cazul pentru diferitele categorii de public. Așa cum remarca sociologul Nathalie Heinich în câteva intervenții în presă, artistul este pe cale să devină, în Hexagon, o categorie cu privilegii aristocrate, spre deosebire de alți cetățeni. Știm, de la Panofsky încoace, că artefactul conține și un strat iconologic, deci este încărcat valoric, iar asumpția că arta ar fi doar o problemă de stil este o naivitate. Valorile încapsulate în opera de artă scapă intenționalității autorului, în cazul în care există valori transmise voluntar, ele sunt o negociere între un context, sensul pe care l-a atribuit sau nu plasticianul propriei lucrări, felul în care ea este percepută de diferite categorii de public etc. În plus, aceste valori nu sunt statice, se modifică de-a lungul istoriei.

Întrucât substratul iconologic al operei de artă este atât de relativ și se creează în colaborare cu diferitele tipuri de public, el nu poate fi amendat prin justiție. La adăpostul imunității, artistul poate să transmită cele mai diferite mesaje, să facă propagandă politică, să fie rasist, să jignească valori religioase, să susțină pedofilia. Un procentaj impresionant al picturilor din ultimele secole propune o viziune misogină, prin reificarea modelelor feminine. Deși arta este ficțională, efectele sale pot fi extrem de concrete, ea poate jigni în mod real diferite comunități. Dacă justiția susține libertatea de difuzare a artei, ea va pedepsi însă reacțiile de protest ale diverselor categorii de public, vexate de valorile transmise de artist. În felul acesta, apare un decalaj de privilegii între artiști și alte categorii de cetățeni. Pe de altă parte, cenzura artei ar fi o încălcare gravă a libertății de expresie, o întoarcere la sistemele totalitare, iar a nu sancționa gesturile distrugătoare ale diferitor tipuri de public înseamnă a permite instaurarea unei forme de anarhie.

Arta contemporană intră astfel într-o etapă în care își poate permite să exercite numeroase forme de tiranie simbolică asupra unor medii diferite, cu acord legal. La rândul său, justițiarul își amplifică prestigiul, uzând de dreptul său de veto aplicat artei și de sancționările impuse publicului nedisciplinat. Doi câștigători, un singur perdant: spectatorul.

Munch : Van Gogh.
Muzeul Munch, Oslo
Curator: Magne Bruteig, 9 mai – 6 septembrie 2015
Muzeul Van Gogh, Amsterdam
Curatoare: Maite van Dijk, 25 septembrie 2015 – 17 ianuarie 2016

MUNCH : VAN GOGH

Text de / Text by
TIMEA ANDREA LELIK

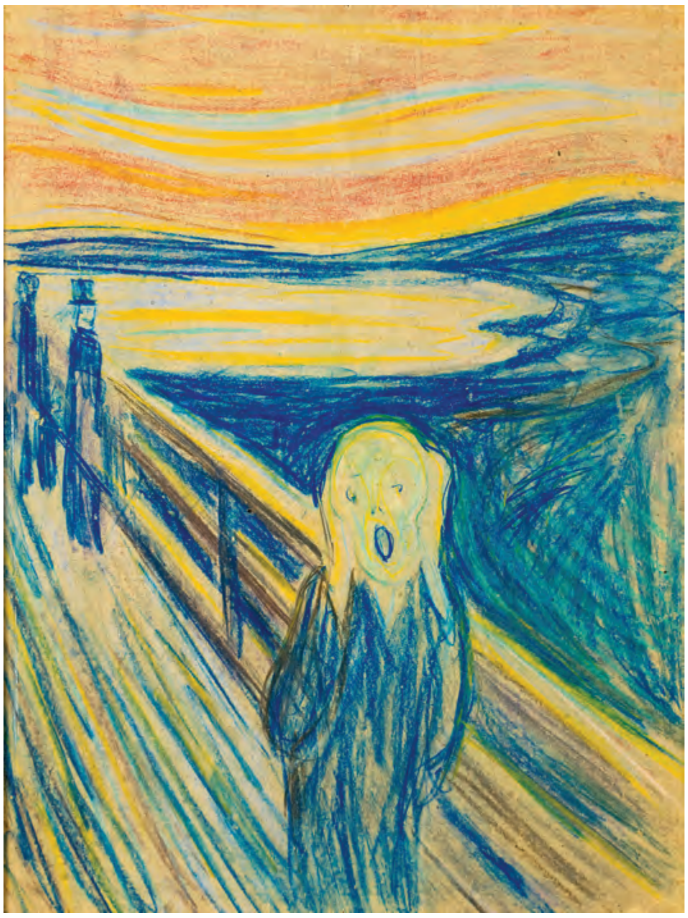
După mai bine de şase ani de cercetări, expoziţia „Munch : Van Gogh" aduce laolaltă pentru prima dată o selecţie de lucrări ale ambilor artişti, subliniind similitudinile, precum şi diferenţele între creaţiile lor artistice. Reunind capodopere precum Strigătul (The Scream}, Floarea soarelui (Sunflowers) *sau* Iedera roşie (Red Virginia Creeper), *expoziţia s-a deschis mai întai la Muzeul Munch din Oslo, înainte de a fi itinerată la Amsterdam, prezentând aproximativ 75 de picturi şi 30 de lucrări pe hârtie.*

După o investigaţie aprofundată, cercetătorii au conchis că este foarte probabil ca cei doi artişti să nu se fi întâlnit niciodată. Cu toate acestea, cronologia paralelă arată multe evenimente care sunt comparabile în mod izbitor. Ambii au hotărât să devină artişti în 1880, iar în acelaşi deceniu au călătorit amândoi la Anvers şi la Paris ca să studieze arta. Trebuie să fi participat la aceleaşi expoziţii de artă şi făceau parte din cercuri similare sau intersectate de cunoştinţe; totuşi, nu există nicio mărturie despre o întâlnire dintre cei doi. În timp ce Van Gogh probabil că nu a văzut niciodată vreo lucrare a lui Munch, Munch pare să fi avut şansa să studieze de aproape unele din lucrările lui Van Gogh.
Ambii artişti şi-au început cariera ca pictori naturalişti-realişti, dar, în urma întâlnirii lor cu arta franceză, şi-au dezvoltat stiluri picturale foarte personale. Expoziţia porneşte cronologic, trasând mai întâi anii de formare ai carierei lor, plasându-i în context, alături de lucrările altor artişti contemporani, ca Jean-François Millet sau Christian Krohg. În întreaga expoziţie, lucrările lui Munch şi Van Gogh sunt aşezate una lângă alta, permiţându-le privitorilor să descopere diferite moduri de a trata ale unor subiecte similare în opera artiştilor. Privitorii pot să examineze astfel cele două peisaje diferite, cu *Noaptea înstelată*, care dezvăluie interesul comun al artiştilor faţă de peisaj, cosmos şi legătura omului cu aceste motive.
Expoziţia juxtapune o versiune în pastel a iconicului *Strigăt (The Scream)* al lui Munch cu *Podul de la Trinquetaille (The Bridge at Trinquetaille)* al lui Van Gogh. Lucrarea lui Van Gogh descrie un peisaj similar, conţinând un pod cu silueta unei fetiţe în prim-plan, într-o postură aparent comparabilă cu cea a figurii din *Strigătul (The Scream)*. Din punct de vedere compoziţional, lucrările au multe în comun: plasate pe fundaluri construite pentru a creşte tensiunea, ele împărtăşesc aceleaşi linii de perspectivă exagerate, ca modalitate de a accentua expresia. Deşi nu sunt portrete în sens tradiţional, ambele compoziţii au figuri centrale care captează privirea. Aceste figuri sunt totuşi siluete schiţate, întrucât puterea lucrărilor nu rezidă în similitudinea pe care o evocă. Mai degrabă, adevărata lor putere constă în caracterul lor imediat şi în spontaneitatea prin care transmit angoasa psihologică.

Diferenţele dintre cei doi au fost luate şi ele în considerare de curatori, de pildă, cele două capodopere moderne care descriu casele artiştilor – *The Yellow House* şi *Red Virginia Creeper*. Van Gogh tratează tema în culori vii, vibrante şi puternice, în timp ce Munch îl confruntă pe privitor cu unele culori dominante, care dictează atmosfera generală. Roşul purpuriu se combină cu nuanţe de violet şi maroniu pentru a schiţa o faţă la fel de angoasată ca cea din faimosul *Scream*. Însă chiar în tratări diferite ale aceluiaşi subiect, tot apar similitudini; culoarea este folosită la potenţialul ei expresiv maxim, în ambele compoziţii.
Reunind capodoperele, expoziţia subliniază cu succes paralele şi divergenţe în lucrările lui Munch şi Van Gogh care au fost observate anterior, dar nu au fost explorate temeinic. Ea îl încurajează de asemenea pe privitor să găsească noi înţelesuri în lucrările iconice. Mai important, însă – ea prezintă în concert lucrările a doi artişti ale căror contribuţii la arta modernă sunt printre cele mai semnificative.

summary

After more than six years of research, the "Munch : Van Gogh" exhibition brings together for the first time a selection of works by both artists, emphasizing similarities, as well as differences in their artistic creations. Reuniting such masterpieces as ***The Scream, Sunflowers*** or ***Red Virginia Creeper***, the exhibition opened first in the Munch Museum in Oslo before travelling to Amsterdam, presenting approximately 75 paintings and 30 works on paper. After thorough investigation, the researchers concluded that it is most likely the two artists never met. Nevertheless, their parallel chronology shows many events that are strikingly comparable. Both decided to become artists in 1880, and the same decade they both travelled to Antwerp and Paris to study art. They must have attended some of the same art exhibitions and were part of similar or intersecting circles of acquaintances; however, there is no record of a meeting between the two. While Van Gogh likely never saw any of Munch's work, Munch seems to have had the chance to closely study some of Van Gogh's pieces. Both artists began their careers as naturalist-realist painters, but following their encounter with French art, they developed highly personal painterly styles. The exhibition starts chronologically, tracing first the formative years of their careers, by setting them in context alongside the work of other contemporary artists, such as Jean-François Millet or Christian Krohg. Throughout the show, works by Munch and Van Gogh are hung side-by-side, allowing the viewers to discover different treatments of similar subjects in the artists' works. The viewers can thus examine the two different Starry Night landscapes, which reveal the two artists' shared interest in landscape, nature, the cosmos and man's connection with these motifs.



deasupra
Edvard Munch, *Strigătul / The Scream*, 1893, Munch Museum, Oslo
Vincent van Gogh, *Podul de la Trinquetaille / The Bridge at Trinquetaille*, 1888

dedesubt
Edvard Munch, *Starry Night*, 1922, Munch Museum, Oslo
Vincent van Gogh, *Noapte înstelată pe Rhôn / Starry Night over the Rhône*, 1888, Musée d'Orsay, Paris. Gift of Mr. and Mrs. Robert Kahn-Sriber, in memory of Mr. and Mrs. Fernand Moch, 1975

Love in Times of Revolution – Artist couples of the Russian avant-garde.
Artists: Natalya Goncharova & Mikhail Larionov, Varvara Stepanova & Alexander Rodchenko, Lyubov Popova & Alexander Vesnin, Olga Rosanova & Aleksei Kruchenykh, Valentina Kulagina & Gustav Klutsis. Curators: Heike Eipeldauer & Florian Steininger.
14 October 2015 – 31 January 2016. Bank Austria Kunstforum, Wien

DRAGOSTE ÎN TIMPUL REVOLUŢIEI. CUPLURI DE ARTIŞTI DIN AVANGARDA RUSĂ

Text de / Text by
STEFANIE PROKSCH-WEILGUNI

"Love in Times of Revolution" nu este numai despre o relaţie romantică. Expoziţia dezvăluie multe perspective complexe, sociale, private şi artistice din jurul Revoluţiei din Octombrie 1917. Principala teză a conceptului subiacent este de a revela parteneriatele excepţional de progresiste şi egalitare din cadrul traiectoriei avangardei ruse și sovietice. Orizontul de timp porneşte de la începuturile impresioniste şi naţionaliste de la finele secolului al XIX-lea şi se încheie cu devotamentul faţă de mecanismul de propagandă stalinist. Cuplul de artişti - ca cea mai mică celulă colectivă – funcţionează ca vehicul al dezvoltării „Omului Nou".

Expoziţia se deschide cu Natalia Goncearova şi Mikhail Larionov, ale căror lucrări ne introduc în fundamentele avangardei ruse. Cunoştinţele lor despre modernismul vest-european, cum ar fi cubismul francez, i-au pus într-o poziţie de mediatori între tradiţiile vizuale occidentale şi cele locale. În expoziţie, expresiile formale merg de la analiza imagisticii bizantine din *Tripticul Mântuitorului* (1910), la neoprimitivismul picturilor lui Larionov. Inovaţia lor reală a fost dezvoltarea în comun a reionismului. *Ornamentul electric al Goncearovei* (1914) reprezintă această a treia cale spre abstracţie, pe lângă paradigma lui Kandinsky şi suprematismul lui Malevici.

Varvara Stepanova şi Alexander Rodchenko sunt cunoscuţi drept cuplul de artişti cel mai reprezentativ pentru epoca lor. Ei demonstrează diversitatea dezvoltărilor şi metodelor de lucru din cadrul avangardei ruse. Designul, teatrul, producţiile de operă şi fotografie au iniţiat discursul lucrării de artă ca obiect cotidian. Femeile au jucat un rol de pionierat în încercările mişcării artistice de a realiza o fuziune între artă şi viaţă. Motivele textile şi designurile de ansamblu create de Popova şi Stepanova trimit spre interdisciplinar şi spre domeniile de producţie independentă ale colegilor lor bărbaţi.

Compoziţiile constructiviste ale lui Rodchenko, Stepanova şi Popova ilustrează radicalismul lucrărilor feminine. În contextul recepţiei tradiţionale a istoriei artei, realizările lor nu au fost deloc mai prejos decât cele ale omologilor bărbaţi. Alegerile curatoriale atente subliniază performanţa feminină extraordinară. Popova, care a lucrat în apropierea lui Malevici, aduce tensiunea dintre suprafaţă şi spaţiu, în *Arhitectonică picturală* (1918), la un moment de vârf. Pe când, pe de o parte, se subliniază autonomia feminină, pe de altă parte, Rosanova şi Krucheniîh reprezintă un caz de patrenitate aproape indistinctă. În cărţile lor de artist, Rosanova a ilustrat textele lui Krucheniîh. Rezultatul arată că Rosanova a dizolvat ierarhia şi conotaţiile de gen între text şi imagine, integrând semnele în compoziţia ei vizuală.

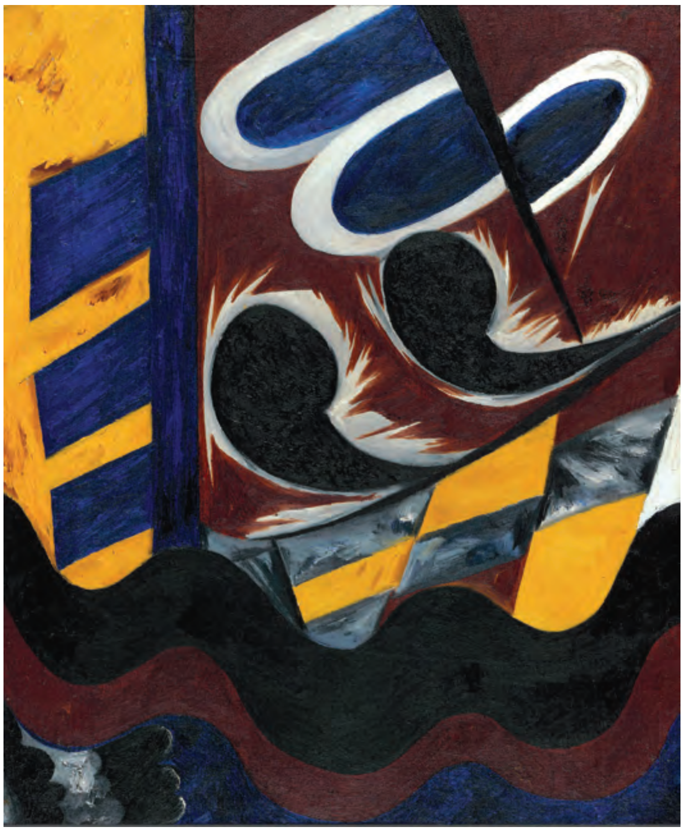
Orizontul de timp se încheie în anii '30, cu Kulagina şi Klutsis, şi o retragere de la arta abstractă spre fotomontaj şi dedicarea acestuia faţă de propagandă. Este ultima fază înainte ca patriarhatul să reapară din nou pe scenă, iar femeile să fie împinse înapoi la rolul lor de suporter, muză sau asistentă.

Punctul forte al expoziţiei rezidă în legătura dintre momentele-cheie artistice şi poveştile personale care plasează realizările individuale într-un context mai larg şi multistratificat.

Integrarea artelor aplicate şi a designului evidenţiază cu succes ruperea crucială faţă de convenţiile tradiţionale. Dominaţia picturii pe panouri conferă totuşi expoziţiei o aparenţă clasică. Informaţiile biografice ar fi putut fi consolidate mai bine cu materiale suplimentare, precum scrisori, jurnale şi alte genuri efemere. Cred totuși că expoziţia convinge prin conceptul ei mai degrabă integrând, decât izolând operele feminine în contextul istoric şi realizările acelui timp.

summary

"Love in Times of Revolution" is not only about the romantic relationship. The exhibition reveals many complex social, private and artistic perspectives around the time of the October Revolution in 1917. The main thesis of the underlying concept is to point to the exceptionally progressive and egalitarian partnerships within the trajectory of the Russian avant-garde. The time line starts with the impressionistic and nationalistic beginnings in the late 19th century and ends with the devotion to Stalin's propaganda machine. The artist couple as the smallest collective cell functions as a vehicle of the development of the "New Man". Women played a pioneering role in the art movement's aims towards a fusion of art and life. The exhibition's strength lies in the linkage of artistic key moments to personal stories that locate the individual achievements in a multi-layered broader context. The integration of applied arts and designs successfully displays the crucial break with the traditional conventions. However, the domination of the panel painting still lends the exhibition a classical appearance. Biographical information could have been stronger reinforced with additional material such as letters, diaries or other kinds of ephemera. I think the exhibition convinces with its concept by integrating rather than isolating female achievements in the historical context and the accomplishments of the time.



deasupra
Wandering Musician, first double portrait of Stepanova and Rodchenko, 1921. (unknown photographer). Gelatine silver print. 23,5 x 16,5 cm. Photo: A. Rodchenko & W. Stepanova Archive
Natalya Goncharova, *Electric Ornament*, 1914. Oil on canvas. 90,5 x 77 cm. Tretyakov State Gallery, Moscow. Photo: Tretyakov State Gallery, Moscow. Artwork: © Bildrecht, Vienna, 2015
stânga
Lyubov Popova, *Painterly Architectonic*, 1918. Oil on canvas. 62,2 x 44,5 cm. Tretyakov State Gallery, Moscow. Photo: Tretyakov State Gallery, Moscow
dedesubt
Varvara Stepanova, *Design for sports clothes, („Sportodeschda")*, 1923. Ink on paper. 29 x 21,8 cm. Shchusev State Museum of Architecture, Moscow. Photo: Shchusev State Museum of Architecture, Moscow. Artwork: Bildrecht, Vienna, 2015

The EY Exhibition: The World Goes Pop.
Curator / Curated by: Jessica Morgan, formerly The Daskalopoulos Curator, International Art, Tate Modern, now Director of Dia Art Foundation, New York,
Curator / Curated by: Flavia Frigeri, International Art, Tate Modern; Asistent Curator / Assistant Curator: Elsa Coustou
Tate Modern", London, 17 September 2015 - 24 January 2016

THE EY EXHIBITION: THE WORLD GOES POP

Text de / Text by
TIMEA ANDREA LELIK

Adunând lucrări ale unor artişti din Asia, America de Sud, Orientul Mijlociu şi Europa de Est, "The World Goes Pop" *oferă o privire de ansamblu diferită asupra mişcării la care ne referim prin "Pop Art". Expoziţia prilejuieşte o oportunitate unică de a vedea cum părţi diferite ale lumii au perceput şi şi-au apropriat acest fenomen, propunând o istorie alternativă a perioadei, cu lucrări care nu au fost incluse în cărţile de artă. În mod destul de surprinzător, în cele zece săli, unde sunt expuse peste 160 de lucrări, nu există creaţii ale unor figuri de renume internaţional precum Andy Warhol sau Richard Hamilton, expoziţia sfidând astfel standardele acceptate ale mişcării Pop ca mişcare angloamericană.*

deasupra
Cornel Brudașcu, *Group Portrait*, 1970. Oil on canvas. 161 x 180 cm. Photo: Florin Ștefan. Courtesy of Cornel Brudașcu

deasupra
Jana Zelibska, Kandarya - *Mahadeva*, 1969. Environment, mixed media, plastic, mirrors, paper, neon lights. Dimensions Variable. Column 159 x 159 x 310 cm. Linea Collection, Bratislava. Courtesy of Jana Zelibska

Deşi mulţi dintre artiştii expuşi nu s-au considerat ei înşişi „artişti pop", lucrările lor se potrivesc de minune cu estetica Pop Art. Dată fiind expunerea lor la imaginile culturii populare americane, cum ar fi posterele, ecusoanele sau bannerele, artiştii prezentaţi în această expoziţie au adaptat şi şi-au însuşit această imagistică, în funcţie de contextul propriului mediu socio-politic. Chiar dacă între aceste forme de Pop Art nu a existat nici o comunicare, temele abordate demonstrează interesul pentru expunerea realităţilor sociale, politice şi economice. Lucrările de artă în spirit Pop au fost similare ca tehnici de execuţie: mimând arta comercială, imagistica folosită a fost simplificată şi aplatizată, redusă la minimum şi ilustrată în culori vii şi artificiale.
Urmărind să introducă multiple teme care sunt examinate în următoarele nouă săli ale expoziţiei, lucrările expuse în prima sală se ocupă de probleme precum injustiţia politică, cenzura sau rolul femeilor în societate. Îmbrăţişând emanciparea sexuală, *Valentine* al lui Evelyne Axell îi atrage pe vizitatori cu întruchipările erotice ale corpului feminin. Omagiu direct pentru Valentina Tereşkova, prima femeie în spaţiu, lucrarea se referă la explorarea de noi teritorii, cum ar fi eliberarea sexuală.

Sexualitatea feminină şi eliberarea sexuală sunt de fapt teme temeinic analizate în întreaga expoziţie. Printre mai multe lucrări ale altor artiste, sala Janei Zelibska prezintă corpuri mari feminine fragmentate cu oglinzi reflectorizante în locul organelor sexuale feminine, invitându-i direct pe privitori la un dialog deschis cu sexualitatea feminină.
Una dintre lucrările cele mai percutante cu conotaţii politice pluteşte deasupra vizitatorilor când intră în a treia sală de expoziţie. *Kill Fly* de Marcello Nitsche – reprezentând o mână uriaşă care ţine un plici – atârnă la intrarea în camera de expoziţie, inculcând vizitatorilor un sentiment de subjugare. Cu referinţă la dictatura militară din Brazilia, lucrarea atrage atenţia asupra problemelor legate de oprimare şi pedeapsă, ameninţând să „îi omoare ca pe muşte" pe cei care nu se conformează regulilor statului.
Memorabil şi demn de atenţie este videoul lui Keiichi Tanaami, *Crayon Angel*, care închide camera de politică Pop cu sunete asurzitoare de sirene şi explozii, arătându-i privitorului un video în mişcare rapidă, cu imagistică tipică Pop Art. Dat fiind că a fost martor, în copilărie, la distrugerea, prin bombardament american, a oraşului său natal, în 1945, lucrarea lui Tanaami evocă

dreapta
Keiichi Tanaami, *Crayon Angel*, 1975. Animation film, 2 min, 50 sec. Courtesy of Keiichi Tanaami and NANZUKA

temerile şi haosul provocate de al Doilea Război Mondial, un timp „care a devenit momentul definitoriu al vieţii sale".
Este aşadar un fel de relaxare să continui din camera Politicii Pop cu portretele solarizate ale lui Cornel Brudaşcu. La început, privitorii pot fi tentaţi să conchidă că personajele pictate sunt figuri angajate politic, totuşi, Brudaşcu îşi reprezintă familia şi prietenii. *Portret de grup* aduce laolaltă personaje reale din cercul său de prieteni artişti, cum ar fi Ana Lupaş şi Mircea Spătaru. Compoziţia are reminiscenţe din tehnica solarizării, cu contraste mari şi umbre adânci, dar evidenţiază în acelaşi timp puncte focale divergente, estompări şi precizie. În timp ce reconstituie atmosfera unei compoziţii vintage, artistul experimentează, de fapt, cu inovaţia analogă, cu toate acestea într-o manieră picturală.
Compoziţie este o altă reprezentare a colegilor artişti ai lui Brudaşcu. Din nou Ana Lupaş şi pictorul Nicolae Maniu. Figura feminină apare de două ori în compoziţie, o dată în prim-plan, cu trăsături recognoscibile, a doua oară, în fundal, în umbre puternic contrastante şi solarizate. Ca şi suita *Marilyn* a lui Warhol, imaginea figurii trece prin diferite modulaţii de contraste de culori, alunecând de la o identitate imediat recognoscibilă, la una cu contururi indistincte. Culorile compoziţiei sunt în tonurile cele mai folosite în publicitatea culturii pop, galben, roşu şi albastru, devenind aure fosforescente care înconjoară capetele personajelor. Împărtăşind ideea de serializare şi multiplicare (cu dubla apariţie a uneia dintre figuri), lucrarea face referinţă la uşurinţa mijloacelor de reproducere în masă. Mai mult decât atât, artistul continuă să experimenteze cu juxtapoziţiile şi colajul, o figură masculină vidă fiind pictată peste personajul central. Continuând compoziţia de tip colaj, colţul de dreapta jos arată bustul pictorului Nicolae Maniu, privind dincolo de privitor, a cărui prezenţă pare să fi fost manevrată fotografic în compoziţia picturală.
În timp ce Pop Art-ul american a fost o replică la societatea capitalistă extrem de comercializată, acesta nu a fost cazul în România, din cauza regimului stalinist impus cu stricteţe în perioada postbelică. Cu toate acestea, datorită strategiei politice externe inteligente a lui Ceauşescu din anii '70, ţara a avut o scurtă perioadă de deschidere internaţională, în care urme ale culturii americane au fost accesibile populaţiei României. Erau răspândite insigne solarizate cu steagul american şi cu feţele unor figuri internaţionale celebre, precum Che Guevara şi Angela Davis, precum şi discuri de vinil cu coperte reprezentând staruri rock, precum Jimi Hendrix. Acestea sunt sursele din care s-a inspirat Cornel Brudaşcu pentru *Chitarist* şi *Portretul lui Ion Munteanu*. Folosind metoda blow-up şi colajul pictural, el a pictat portretul prietenului său după o fotografie solarizată, pe care a cuplat-o pe pânză cu corpul unui personaj văzut într-o revistă de cultură pop.
În timp ce lucrările lui Cornel Brudaşcu ar putea fi printre lucrările artistice cele mai îndepărtate de Pop Art-ul „tradiţional", ele contribuie în mod semnificativ la înţelegerea faţetelor multiple ale acestei mişcări, care nu au fost încă apreciate în mod adecvat. Sintetizând Pop-ul ca pe o practică a însuşirii, expoziţia face loc unor lucrări originale şi individuale. Chiar dacă unii artişti s-au inspirat direct din operele canonice ale mişcării Pop, alte lucrări sunt totuşi demne de remarcat în calitate de contribuţii de la mare distanţă faţă de centrul mişcării. Încercând să evadeze din grilele stereotipe ale prezentării unor artişti „mainstream", aprobaţi de piaţă, această iniţiativă curatorială binevenită a fost întreprinsă pentru a include exemple alternative de artă în spirit Pop.

summary

Gathering works by artists from Asia, South American, the Middle East and Eastern Europe, "*The World Goes Pop*" offers a radically different overview of the movement we refer to as "Pop Art". Providing a unique opportunity to see how different parts of world perceived and appropriated this phenomenon, the exhibition proposes an alternative history of the period, with works that have escaped art books. Surprisingly enough, in the ten exhibition rooms showcasing over 160 works, there are no pieces by internationally recognized figures Andy Warhol or Richard Hamilton, thus challenging the accepted standards of Pop as an Anglo-American movement. It is thus most refreshing to follow the Pop Politics room with the large-scale bright and solarised portraits of Cornel Brudaşcu. At first, onlookers may be tempted to conclude the depicted characters are politically engaged figures, however Brudaşcu represents his family and friends. *'Group Portrait'* brings together real characters from his circle of artist friends such as Ana Lupaş and Mircea Spătaru. The composition is reminiscent of the technique of solarisation, with high contrasts and deep shadows, but shows at the same time divergent focal points, blurriness and precision. While reconstructing the atmosphere of a vintage composition, the artist in fact experiments with analogue innovation, nevertheless in a painterly manner. While Cornel Brudaşcu's works might be among the more remote artworks from "traditional" Pop Art, they significantly contribute to the understanding of the many faces this movement, which are yet to be adequately appreciated. Summarizing Pop as a practice of appropriation, the exhibition makes space for original and individual artworks. Even if some artists have drawn direct inspiration from canonical Pop works, their pieces are still noteworthy as contributions from far outside the centre of the movement. Trying to escape the stereotypical grids of presenting mainstream market-approved artists, refreshing curatorial initiative has been taken to include alternative examples of Pop-spirited art.

One Step Beyond..
Noima vs. Ciprian Bodea, Sorin Scurtulescu, Cosmin Frunteş, Andrei Rosetti.
Curated by Denise Parizek. 3 – 5 septembrie 2015, Schleifmühlgasse 12-14, Viena Projektraum Donau @ Friday Exit.
Artists: Alex Frohberg, Andrei Rosetti, Ciprian Bodea, Cosmin Frunteş, Daniel Wogenstein, Franziska Degendorfer, Janusz Czech, Max Santo, Michael Grudziecki, Philipp Joswig, Ralf Rose, Sorin Scurtulescu.
25 septembrie – 3 octombrie 2015. Friday Exit, Viena

ONE STEP BEYOND

Text de / Text by
DENISE PARIZEK

deasupra
Imagine de la vernisajul expozițiilor *One Step Beyond*. Noima vs. Ciprian Bodea, Sorin Scurtulescu, Cosmin Frunteş, Andrei Rosetti. Curated by Denise Parizek. 3 – 5 septembrie 2015, Schleifmühlgasse 12-14, Viena. Projektraum Donau @ Friday Exit. Artists: Alex Frohberg, Andrei Rosetti, Ciprian Bodea, Cosmin Frunteş, Daniel Wogenstein, Franziska Degendorfer, Janusz Czech, Max Santo, Michael Grudziecki, Philipp Joswig, Ralf Rose, Sorin Scurtulescu. 25 septembrie – 3 octombrie 2015. Friday Exit, Viena. Foto: Noima. Video: Simone Vumbaca & Sorin Scurtulescu

E un soi de aventură, o provocare, în orice caz, să fii curatoare a unui eveniment care inventariază, în doar trei zile, faţetele şi rezultatele grupului Noima, prin filtrul ecuaţiei grup *versus* individualităţi. Dintru început am notat o transformare a stilurilor, o permanentă punere în criză a graniţelor, un fel de impuls de a testa pe pielea lor teoria artei, de a face mereu un pas dincolo. Pentru că există mai multe căi ce duc spre universul Noima, am sugerat conectarea acestora la diverse forme de prezentare și comunicare. În esenţă, selecţia avea să se regăsească în spaţiul de expoziţie al Galeriei Schleifmühlgasse 12-14: o fereastră permanent luminată. În interiorul acesteia, am construit şi un spațiu narativ – prezentarea parcursului grupării Noima.
Lucrările lor nu sunt doar ample (prin dimensiuni). Majoritatea sunt lucrări de forţă, cu impact crescând parcă imagine cu imagine. Între pierderi colaterale și construcţia unei bune expuneri, am încercat împreună să vedem cât de departe putem merge, cât de mult putem exprima, cum putem articula o selecţie care să pună în valoare deopotrivă Grupul Noima și pe fiecare artist în parte: Ciprian Bodea, Cosmin Frunteș, Andrei Rosetti și Sorin Scurtulescu.
Specific fiecărui artist în parte este un fel de du-te-vino între formele naturale şi expresivitatea picturii abstracte. Pictura este însă doar una din căile explorate de Noima. Adâncind adesea propriile urme, mediul de exprimare migrează spre alte soluţii – video, fotografie, obiect sau, începând din 2013 (Sorin Scurtulescu – Londra), spre performance.
Sondând limita fragilă dintre universul Noima și cel al individualităților, am ales soluția de alăturare a unor genuri diferite, fiecare vizând unul dintre artişti.

Lucrul împreună în Noima pare să favorizeze o bună cuprindere a unui anume subiect şi un climat fertil încercării de a materializa, interpreta, vizualiza problematica în discuţie.
Pe durata proiectului *One Step Beyond*, Noima a dezvăluit secretul ecuației grup versus individualități în câteva sesiuni de desen colectiv (performance), în fața galeriei Schleifmühlgasse 12-14, în subsolul spaţiului experimental de artă contemporană Friday Exit sau în alte locuri (grădina hotelului Altwienerhof, Essl, Krems). Proiectul a pornit de la un dialog despre limitele deschiderii câmpului vizual al membrilor grupului. Cât de departe te poți uita cu coada ochiului? Acest punct a devenit unul de contact cu următorul observator, care continua parcurgerea spaţiului. Rezultatul acțiunii a fost o imagine de ansamblu – 360° – asupra străzii, o imagine generată analogic. O oră captivantă pentru publicul părtaş la nașterea unei noi lucrări de artă. Discuția despre acest performance a cuprins multiple aspecte, cum ar fi limitele câmpului vizual, 3D versus 2D, modalităţi de transformare a desenelor rezultate într-o instalație. Oaspeţii dialogului au avut ocazia nu doar să asiste, ci să fie parte a procesului, să sugereze rezolvări, posibilități de prezentare.
Motivul pentru care ei şi-au complicat viaţa fondând gruparea Noima a fost şi este conştiinţa că astfel au mai multă forţă, se pot face mai uşor auziţi, pot avea mai multă greutate ori luciditate, când urmăresc un anume obiectiv sau când îşi caută locul în piaţa de artă internaţională.
Ismele din artă, inclusiv manifestele au complicat mai degrabă activitatea grupărilor. Veţi găsi bineînţeles multe motive care să pună la îndoială ideea de a forma un grup şi de a coopera. Sunt însă convingătoare şi argumentele ce vin în favoarea acestei practici a grupării Noima – care poate fi şi un model – aceea de a institui un grup cu singurul scop de a face artă, de a avea mai multă putere, de a ţine viu un schimb care să prevină naufragiul în autism. // Traducere din engleză de ANDREI ROSETTI

summary

Curating a 3 day show gave consideration to all the Noima Group's facets and achievements', including the solo artists, was challenging, but thrilling. What I spotted first, was a transformation of styles, the trespassing of borders, the groups urge to fathom art theory in practical environment, the one step beyond. For there are several strings leading to Noima's universe, I suggested to connect them to diverse forms of presentation and communication. The main display was located in the exhibition space Schleifmühlgasse 12-14: a permanently lighted window. Inside we have established a narrative space, presenting the history of Noima group and their development. Most of the art works are not only big, they are strong, much more stronger than on any image. Hazarding between collateral damage and building up a good show, we tried out together, how far we can go, how much we can show, how we can create a display, which gives consideration to both, the group Noima and the individual artists Ciprian Bodea, Cosmin Frunteş, Andrei Rosetti and Sorin Scurtulescu.

Une Histoire. Art, architecture, design, des années 1980 à nos jours.
Curator: Christine Macel. 2 iulie 2014 – 7 martie 2016, Centre Pompidou, Paris

PESTE DRUM DE BRÂNCUŞI

Text de / Text by
CĂLIN STEGEREAN

În anul 1977, ca urmare a unor decizii politice venite succesiv prin „vocea" a trei preşedinţi ai Franţei, Charles de Gaulle, Georges Pompidou şi Valery Giscard d'Estaing, la Paris a fost inaugurat cel mai vizionar spaţiu dedicat artei contemporane, Centrul Pompidou, a cărui misiune declarată şi, mai ales, pusă în operă a devenit de atunci un model exemplar urmat de multe muzee ale lumii. Noua clădire proiectată de arhitecţii Renzo Piano, Richard Rogers şi Gianfranco Franchini a preluat funcţia Muzeului Naţional de Artă Modernă care a funcţionat până atunci în Palatul Tokyo, loc unde erau expuse şi o parte din sculpturile lăsate moştenire statului francez de Constantin Brâncuşi.

deasupra
Imagine din expoziţie cu lucrarea lui Victor Man

Odată cu noul muzeu, s-a pus problema relocării aici şi a întregului conţinut al atelierului sculptorului român, dar în anul 1976 s-a luat decizia reconstruirii atelierului în imediata vecinătate a Centrului Pompidou. Inaugurată tot în anul 1977, însă refăcută complet după 20 de ani, noua clădire oferă, din anul 2007, o reconstituire epurată a atelierului din Impasse Ronsin nr. 11, demolat în 1961, căruia i s-au adăugat spaţii noi, adiacente, destinate publicului vizitator. Sculpturi, socluri, mobilă, unelte şi alte obiecte din ambianţa atelierului originar au fost repuse în configuraţia din în vechea clădire dispărută, despre care Man Ray spunea că aparţine altei lumi şi pe care Paul Morand o numea o catedrală a *Coloanei fără sfârşit*.
În ciuda comentariilor care au denunţat reconstrucţia aproximativă a atelierului şi abaterile de la dispunerea iniţială a obiectelor din interior, micul muzeu oferă suficiente elemente de referinţă pentru locul în care a fost creată o parte din opera celui considerat, în bibliografia internaţională, unul din cei mai mari sculptori ai lumii. Este, de altfel, singura clădire nou construită la Paris pentru funcţia de muzeu dedicat unui singur artist, iar pentru românii ajunşi aici, a devenit un spaţiu care suscită efuziuni patriotice de-a dreptul patetice (cine le-ar mai crede posibile în contextul succesului pe care le au la noi cărţile lui Lucian Boia, dacă nu ar fi caietul de impresii plin de declaraţii emoţionale în limba română?).
Patetismul a devenit blamabil în epoca aşa-zisei corectitudini politice – ideologie a structurilor temperamentale nordice, reţinute în expresia sentimentelor, calculate şi deci, susceptibile de ipocrizie, departe de exuberanţa şi francheţea rasei latine, de exemplu. Nu cred că anii de şcoală în care învăţam poezii despre cât de frumoasă este ţara noastră sunt cauza unor sentimente spontane, la fel ca cele de dezgust, dar perfect opozabile, care mă animă când compatrioţii fac figură bună în afara frontierelor.
Să spunem, evitând pronunţarea cuvântului patriotism, că sechelele sentimentelor atavice de coeziune tribală s-au manifestat la începutul acestui an când am constatat că expoziţia *Une histoire. Art, architecture, design, des années 1980 à nos jours* (2 iulie 2014 – 7 martie 2016) de la Centrul Pompidou se deschidea cu o lucrare de Victor Man.
Un vitraliu intitulat *Zéphir (Hommage à Lautréamont)* face oficiile de introducere într-o selecţie a lucrărilor intrate în posesia Muzeului Naţional de Artă Modernă de la Paris din anii '80 încoace.
Creată în cadrul programului Artistul anului 2014 al Deutsche-Bank, monumentala lucrare este atipică atât ca tehnică, dar şi ca morfologie plastică pentru acest pictor clujean, însă potrivită prin caracterul oarecum emfatic, de stindard necanonic, pentru a marca „poarta" expoziţiei. Lucrarea nu este întâmplător aleasă, ea însumând sensul şi semnificaţiile pe care această expoziţie le avansează. Micul text explicativ, alăturat etichetei care însoţeşte lucrarea, spune cam aşa: „Universul poetic al lui Victor Man se hrăneşte din fapte istorice şi impresii subiective provocate de lumi şi epoci diverse. Compoziţia acestui vitraliu, în mod voluntar enigmatică, este concepută ca o broderie în filigran. Ea se foloseşte de elemente grafice care i-au fost inspirate de destinul unui artist puţin cunoscut, din secolul al XVII-lea, numit Giuseppe Sacchi, precum şi de o strofă din *Cânturile lui Maldoror* scrise de contele de Lautréamont, ce descrie scene fantastice care au avut loc în timpul unei furtuni violente pe mare".
Într-adevăr, aşa cum lucrarea lui Victor Man evocă un artist marginal alăturat unui context „agitat", expoziţia aduce în prim-plan artişti şi orizontul lor creativ ce provin din alte spaţii decât cele de prim rang ale lumii occidentale, cunoscute îndeobşte pentru o istorie recentă agitată, cum este cea din Estul Europei, Orientul Mijlociu, Africa sau Asia de Sud. Expoziţia identifică un nou rol al artistului conturat în ultimele trei decenii, cel de „istoric", funcţie teoretizată de Mark Godfrey în revista "October" din anul 2007. Acest rol nu se rezumă doar la cel de martor consemnator al evenimentelor, ci are şi o componentă angajată, activistă, mulţi dintre artişti recurgând la cercetarea arhivelor, a documentelor istorice şi la noile media pentru a da formă investigaţiilor lor.
Potrivit textelor ce marchează secţiunile expoziţiei, anul 1989 nu reprezintă un punct de cotitură doar pentru artiştii din fostele state comuniste, ci şi pentru cei din Orientul Mijlociu, care „descind" în arena artistică internaţională propunând noi practici plastice în raport cu istoria. În sprijinul unei reconsiderări a istoriei artei contemporane, eliberată de dominaţia istorică a Occidentului, este invocată teza polonezului Piotr Piotrowski care propunea o rescriere a sa în plan orizontal, cu o consemnare transnaţională, polifonică şi liberă de determinări geografice. De altfel, în sensul acestei teze, au fost realizate în ultimii ani câteva expoziţii la Centrul Pompidou, precum *"Modernités plurielles"*, de curând închisă, care oferea exemple ale „exploziei" modernităţii din toate continentele, sau recenta expoziţie de la Tate Modern, "The World Goes Pop" despre răspândirea globală, în forme diferite de cele consacrate, a Artei Pop.
Nu ştiu dacă în numele acestei alterităţi, imaginea lucrării *Tasca che punge (Buzunarul care înţeapă)* de Mircea Cantor a ajuns pe coperta catalogului acestei expoziţii, învestită cu un sens emblematic. Cert este faptul că, de câţiva ani, artistul e unul din numele de primă importanţă în peisajul artei franceze, dacă ne amintim doar că laureatul Premiului Duchamp, în anul 2011, a fost chiar el. Între atâtea nume ale artei internaţionale, alegerea sa are o semnificaţie care probabil semnalizează şi afluxul de

dreapta
Imagine din expoziţie cu lucrările lui Dan Perjovschi

artişti din România către zona „înaltă" a artei contemporane, în expoziţie figurând şi lucrări de Adrian Ghenie, Dan Perjovschi, Mona Vătămanu şi Florin Tudor.
În cheia „istoriilor" expoziţiei, lucrarea lui Mircea Cantor focalizează asupra masivei migraţii recente româneşti către statele din lumea occidentală. Din buzunarele unei perechi de pantaloni negri, marca Armani, atârnaţi în agrafe de rufe şi dispuşi în aşa fel încât să formeze un semn al victoriei inversat, răsare câte o tufă de urzici.
Cu subtilitatea-i cunoscută, artistul mizează pe echivocul acestei imagini ce vorbeşte despre precaritatea condiţiei sociale dobândite de cei plecaţi la muncă în alte ţări, de raporturile dintre aparenţele epatante şi realitatea din spatele lor, cam în termenii documentarului *Mândrie şi beton*.
Adrian Ghenie, ajuns pe locul 62 într-un top al celor mai bine vânduţi artişti ai lumii în ultimul an, este identificat cu interesul pentru aspecte încă în suspensie ale istoriei recente, pe care lucrările lui le readuc în discuţie. Picturalitatea este însă atuul său principal, o calitate pe care mulţi alţi profesionişti din domeniu o desconsideră sau, pur şi simplu, nu îi fac faţă, din punct de vedere tehnic. Precizia tuşei, a modeleului, o paletă forte atât ca tonalitate, cât şi ca dinamică transmit o vibraţie exaltantă, responsabilă probabil de succesul său precoce. Presiunea evenimentelor şi creşterea încărcăturii „istorice" pe unitatea de timp par a genera o disoluţie a spaţiului intim asociat persoanei, pe care pictura lui Ghenie o surprinde într-o relaţie a „citatului istoric", solemn, cu factorii imprevizibili, aleatorii, responsabili de impredictibilitatea timpului prezent.
Achiziţionate în anul 2007, lucrările lui Dan Perjovschi de la Pompidou înregistrează o istorie personală, semnificativă însă pentru istoria ţării din care provine. Două imagini – una fotografică, fixă, cealaltă în mişcare, video – sunt jaloanele unui deceniu care a debutat cu speranţa unei schimbări politice, promisă de Revoluţia Română din anul 1989 şi care a sfârşit dezamăgitor. Artistul, entuziasmat de ceea ce părea un capital al evoluţiei favorabile a ţării, şi-a tatuat pe umărul stâng, în anul 1993, cuvântul „România". Zece ani mai târziu, când regimul Iliescu revenise la putere după eşecul unei guvernări a partidelor aşa-zis democratice, Perjovschi şi-a scos chirurgical respectivul tatuaj. Valoarea „activistă", simbolică într-un sens politic şi istoric larg, a celor două momente consemnate este dublată de un aspect care îl priveşte doar pe artist, de ceea ce nu apare în imagini, dar care nu poate fi ignorat: cicatricea, stigmat al parcurgerii unui deceniu de speranţe şi dezamăgiri, îl va marca „plastic" toată viaţa.
Videoul Praful de Mona Vătămanu şi Florin Tudor, realizat în anul 2006, trimite la istoria dramatică a demolărilor care au avut loc în Bucureştiul anilor '80, pentru a face loc noului centru civic. Atunci, ca şi alte clădiri ecleziastice, mănăstirea Schitul Maicilor a fost demolată, iar mica biserică aferentă a fost mutată circa 200 de metri în afara perimetrului vizat de noile construcţii. După aproape un sfert de veac de la acel episod, cei doi artişti au realizat un performance ce-şi propunea să readucă metaforic biserica în locul iniţial. Astfel, praful din preajma bisericuţei a fost transportat în buzunare la locul iniţial, acum în vecinătatea noului sediu al Academiei Române.
Aparent derizorie, acţiunea celor doi atrage atenţia asupra gesturilor reparatorii, necesare chiar la nivel simbolic, mai ales că acestea lipsesc din partea noilor autorităţi şi a instituţiilor de rangul celei amintite mai sus.
De o vreme, peste drum de Atelierul reconstituit al lui Brâncuşi, în clădirea Muzeului de Artă Modernă din Paris, vedem tot mai des lucrări ale artiştilor din România. Dacă pentru multe decenii singura noastră referinţă în arta universală era doar sculptorul originar din Hobiţa, de câţiva ani, în istoria artei contemporane s-au adăugat şi alte nume româneşti, multe dintre ele ale unor tineri artişti. Spre exemplu, cel a lui Adrian Ghenie, un pictor de 38 de ani, originar din Baia Mare, şcolit la Cluj-Napoca, care este artistul român cu lucrările cele mai valoroase după cele ale lui Constantin Brâncuşi. Despre cum se raportează noile generaţii la fostul locatar din Impasse Ronsin, spune multe proiectul lui Mircea Cantor, încă nerealizat, de a adăuga cele două diacritice lipsă la numele înscris la intrarea Atelierului, aducându-l, măcar simbolic, în patrie, aşa cum şi-a dorit.

summary

It's been a while that, across the street from Brâncuşi's reconstructed studio, in the building of the Paris Modern Art Museum, we see ever more often works by artists from Romania. While for many decades our only reference in universal art was only the sculptor born in Hobiţa. Other Romanian names have also joined the history of contemporary art in recent years, many of them being young artists. For instance, Adrian Ghenie, 38, a painter from Baia Mare, schooled in Cluj, who is the Romanian artist with the best sold works after Constantin Brâncuşi. The way in which the new generations are relating to the former tenant from Impasse Ronsin is reflected by the yet to be accomplished project by Mircea Cantor, to add the two missing diacritics to the name written at the entrance of the Studio, bringing him, even if symbolically only, back to his homeland, the way he wanted to.

DESPRE COERENȚA CONTRADICȚIEI. PRIVIREA LUI RALPH RUGOFF

Text de / Text by
PETRA VLAD

Cea de a 13-a ediție a Bienalei de Artă Contemporană de la Lyon (10 septembrie 2015 – 3 ianuarie 2016) este concepută ca prima dintr-un triptic pe care directorul Thierry Raspail dorește să îl consacre temei Modernului, provocare ce deschide cu bună știință spre niște paradoxuri aporetice. Primul ar fi acela că o cronologie a modernității este dificil posibilă. "La querelle des anciens et des modernes" datează deja de trei secole, iar începând din anii 1960 debutează ceea ce se numește vag și vast perioada contemporană, intervalul dintre secolul al XVIII-lea și anii 1960 putând astfel fi numit modernitate, deşi o altă abordare ar putea data începutul modernităţii în vremea Renaşterii italiene şi a lui Copernic. Al doilea paradox este acela de a propune tema Modernului în cadrul unei Bienale de artă contemporană, cele două curente de gândire fiind în perfectă opoziţie.

deasupra
He Xiangyu, instalația *Turtle, Lion, Bear*, compusă din 23 de filme fără sunet, instalate în 21 de vitrine, 2009-2015, China; Foto: Courtesy of the artist and White Cube, London. Foto: Șerban Bonciocat

În *Le paradigme de l'Art Contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Natalie Heinich distinge trei paradigme în interiorul perioadei cuprinse de la Revoluţia franceză şi până astăzi: paradigma clasică (constituită pe principiul unui canon de forme şi a unui ideal de frumuseţe), cea modernă (unde apare noţiunea de subiectivitate a artistului, regulile artei clasice fiind transgresate) și cea contemporană (caracterizată de o continuă transgresare a tuturor regulilor şi de o permanentă poziţionare a demersului creator la limita artă / non-artă, exemplul cel mai grăitor fiind invenţia ready-made-ului). În definirea lui Heinich, ceea ce numim artă contemporană este mai curând o paradigmă de gândire decât o cronologie. Altfel spus, este perfect coerent ca producțiile plastice ce se creează astăzi să nu fie cu necesitate artă contemporană, în timp ce creaţii aparţinând secolului XX timpuriu să poată fi considerate ca fiind (este cazul lui Marcel Duchamp, inițiatorul artei contemporane odată cu primul său ready-made, *Uscător de sticle*, 1914).

În acelaşi fel, pentru Ralph Rugoff, comisarul invitat al acestei ediţii a Bienalei de la Lyon, problema centrală a epocii noastre este prost aşezată. A căuta o definire precisă cronologic a perioadei pe care o trăim sau a o separa cu orice preţ de istorie pentru a o înscrie într-un viitor, de fiecare dată înnoit, este aproape o naivitate, ceea ce este poate mai important fiind tocmai acceptarea acestei ambivalenţe, a pluralităţii cronologiilor discordante, dar care convieţuiesc la fel de bine precum arta modernă şi arta contemporană în cadrul aceleiaşi perioade istorice. Pentru Rugoff este chiar una din caracteristicile modernităţii această constantă voinţă şi totodată ezitare a omului modern în a rupe cu perioadele istorice ce l-au precedat, ceea ce este perfect coerent cu o altă cronologie posibilă a modernităţii, cea începută de Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*, Le Figaro, 1863). Moderni şi contemporani, deşi îşi supravieţuiesc mutual, duc o luptă acerbă pentru credibilitate şi predominanţă, ceea ce face ca lumea noastră de astăzi să fie mult mai ironică şi mai cinică, mai violentă şi mai sensibilă totodată decât a fost cea a clasicilor şi a romanticilor, tot atât de duali în cadrul aceleiaşi cronologii.

Cheia înţelegerii epocii contemporane este tocmai identificarea ambiguităţilor ce o caracterizează, acceptarea divergenţelor şi replasarea problematizărilor într-un registru al ideilor, iar nu doar al modelor stilistice şi a voinţei de originalitate cu orice preţ. Preluând tema modernului comandată de Thierry Raspail, Ralph Rugoff îi adaugă sufixul "La vie" şi ocoleşte astfel, cu eleganţă, paradoxurile insurmontabile ale acestui enunţ, pentru a aduce reflecţia pe terenul concret al creaţiei artistice. La vie moderne este astfel tema pe care Rugoff o dă Bienalei şi pornind de la care alcătuieşte o selecţie de artişti. Viaţa din interiorul artei, în sens estetic, sociologic şi filozofic, cu alte cuvinte seriozitatea, ironia, inteligenţa şi simţul istoriei sunt ceea ce îl interesează pe Ralph Rugoff, iar nu doar problema ambiguităţii între a fi modern sau contemporan.

Bienala de la Lyon este după imaginea acestei căutări a lui Rugoff: clară, inteligentă, sensibilă, decontractată şi, cum rar se întâmplă în expoziţiile contemporane, complet lipsită de dimensiunea apăsătoare, depresivă chiar a artei contemporane, occidentale mai ales. Această bienală este serioasă, scormonitoare şi luminoasă, uneori amuzantă, alteori iritantă, dar cel mai adesea te plonjează într-un dialog intens cu artişti prezentaţi. Limbajele artistice sunt amestecate fără nicio distincţie şi fără nicio voinţă de clasificare sau ierarhizare: din plastica modernă regăsim pictură în ulei pe pânză (Michael Armitage, n. 1984, artist englez de origine kenniană, de o măiestrie a pensulaţiei, un simţ cromatic şi al compoziţiei excepționale; George Condom n. 1957; Thomas Eggerer, n. 1963), desenul cu grafit pe hârtie (Tatiana Trouvé, n. 1968), fotografia etnografică documentară (Daniel Naudé, n. 1984, cu un reportaj ecologic despre relaţia om-animal; George Osodi, n. 1974, documentează dezastrul ecologic din delta Nigeriei, afirmând că începutul comerțului cu petrol este începutul unei drame vizuale; Cameron Jamie, n. 1969, cu un reportaj despre grădinile americane decorate de Haloween).

Din limbajul creaţiei contemporane găsim instalaţii media (He Xiangyu, n. 1986, tânăr artist chinez ce realizează un studiu având ca subiect atenția, el înregistrând minute întregi oameni căscând, portrete în bust proiectate pe mai multe ecrane gigant într-o sală mică și întunecoasă; Tony Ourseler, n. 1957, proiectează pe un plafon supraînălțat portrete-robot deformate prin intervenția calculatorului, imaginile depășind cadrul obișnuit de proiecție, făcând astfel aluzie la intruziunea informaticii în viața cotidiană), artă video (Fabien Giraud, n. 1980 și Raphael Siboni, n. 1981, realizează un film ce retrasează o istorie a tehnicii inversată cronologic, sugerând ideea că orice interogaţie asupra trecutului implică o transformare a prezentului), sculptură efemeră cu sunet (Céléste Boursier-Mougenot, n. 1961 creează o instalaţie vizuală şi sonoră în care undele telefoanelor mobile ale vizitatorilor acţionează un distribuitor de sâmburi de cireșe ce cad de la o înălțime de câțiva metri pe o baterie compusă din mai mulți tamburi, producând astfel o muzică asincronă și spontană) etc.

Pentru Rugoff, diferenţa dintre moderni şi contemporani este nesemnificativă şi deci abolită, continuitatea istorică fiind astfel cum se poate mai firesc reaşezată în firul ei curgător. Vorbim cu adevărat despre artă contemporană, în acest context?

Aproape că nu mai contează, problematizarea lui Rugoff este condusă în jurul procesului creativ, al acţiunii sociale a artei, a întrebărilor pe care artiştii le formulează şi pe care publicul le reformulează, idee estetică ce datează de la Kant, dar pe care Duchamp a introdus-o definitiv în câmpul reflecţiei fiecărui artist.

Deși evită să tranșeze radical între arta modernă și cea contemporană, diferența dintre cele două nefiind doar de abordare tehnică, ci mai cu seamă de tematică şi problematizare, Rugoff construiește selecția de artiști și subiectele pe care le lucrează împreună cu aceștia vreme de doi ani înainte de inaugurarea bienalei, în jurul temei Temporalității. După Rugoff, pare că astăzi ne este din ce în ce mai greu să înțelegem și să construim prezentul, iar în ciuda elanului de a șterge urmele trecutului, acesta se insinuează în fiecare clipă prezentă. Tendința greșită a omului modern este de a gândi istoria ca pe un trecut cel mai adesea renegabil, cu toate consecinţele inerente: o nostalgie cel mai adesea bolnăvicioasă (invenţia patrimoniului), o incapacitate de a se proiecta în viitor altfel decât prin dorinţa de a rupe cu trecutul (toate revoluţiile artistice au vrut cu orice preţ originalitatea), o teamă de viitor ca de orice necunoscut, dar la care se adaugă o doză de pesimism venită din secularizarea prea abruptă, dar şi dintr-o paralizare a ideilor şi a dorinţelor datorată prea-abundenţei materiale din Occident. În viziunea lui Rugoff, trecutul lui căruia nu ne putem extrage trebuie să îi acordăm locul pe care acesta îl merită, acela de martor ce nu poate deveni nici povară și nici piedică, ci o istorie firească, un proces continuu și coerent.

Artiştii selectaţi de Rugoff, 60 în total, provenind din 30 de ţări, sunt francezi într-o proporţie destul de mare, o cincime, majoritatea sunt tineri şi foarte tineri, iar dintre cei străini, unii au ales subiecte în legătură cu problemele actuale franceze şi mai cu seamă lyoneze. Rugoff se adresează astfel direct unui public pe care îl are cel mai la îndemână, cel lyonez, evitând principiul repetitivităţii specific bienalelor de artă, unde orice artist, odată

deasupra
TJ Wilcox, *In the Air,* Instalatie video panoramică, pelicula Super 8, transferată în video HD, 35 min. în buclă. Courtesy of the Artist și Sadie Coles, Londra. Foto: Șerban Bonciocat
Cameron Jamie, *All Works*, Courtesy of the artist, Gladstone Gallery, New York / Bruxelles și Bernier / Eliades, Atena. Foto: Șerban Bonciocat
dreapta
Andra Ursuta, *Commerce Exterieur Mondial Sentimental*, Sculptură nr. 1 și nr. 2, marmură, vestă de nylon, scotch, monede, 178 x 46 x 61 cm (fiecare lucrare), 2012. Courtesy of Speyer family Collection, New York. Foto: Șerban Bonciocat

intrat, este automat invitat peste tot în lume şi aceasta în contextul în care în fiecare lună se deschide undeva în lume o nouă bienală, un târg de artă contemporană sau o expoziţie internaţională.

Abordarea regională pe care o practică Rugoff vizează mai mult o înţelegere imediată şi contează pe o familiaritate a publicului, problematicile tratate fiind în fond transnaţionale şi transgeneraţionale: predominanţa unor puteri economice private asupra lumii politice publice (Simon Deny, n. 1982, studiază şi neagă totodată estetica corporaţiilor şi a târgurilor comerciale a căror permanentă inovaţie sunt motorul de supravieţuire al economiei mondiale şi al puterii pe care aceasta o generează), o economie globală în criză (Ahmet Ögüt, n. 1981), criza imigraţiei în Europa (Andra Ursuţa, n. 1979, şi problema romilor în Europa şi Franţa mai ales), reproblematizarea temei morţii în societatea occidentală secularizată (Hannah Hurtzig, în colaborare cu filozoafa Vinciane Despret), descoperirea sfâşietoare a lipsei de originalitate a epocii noastre, deşi multă vreme s-a crezut că originalitatea este caracteristica sa principală.

Capcana competenţei tehnice, a perfecţiunii unor mecanisme de cercetare raţională şi de funcţionare socială a construit acest vis de perfecţiune şi de noutate desăvârşită, când în fapt monstruozitatea şi uneori sălbăticia conţinute în această performanță tehnică sunt mult mai greu de trăit şi de acceptat decât slăbiciunile unei societăţii. Efectele imediate sunt o fragilitate emoţională (Camille Blatrix, n. 1984, construieşte un distribuitor de bancnote, care dovedește că este capabil să aibă sentimente, el vorbind clienților despre tristețea lumii), o uniformizare estetică şi culturală (consecință a globalizării și a standardizării sistemelor sociale), o permanentă goană pentru noutate (consecință a tehnicizării din ce în ce mai performante). Suntem banali şi trecători – ceea ce pare a fi etern, ceea ce se schimbă însă fundamental este limbajul, modul de lectură al imaginilor și raportarea la obiecte, ceea ce pentru Rugoff este o mare schimbare în istorie şi în acelaşi timp o caracteristică fundamentală a epocii noastre. Schimbarea raporturilor fizic / virtual, om / mașină, credință / știință, dar și a raportării pe care omul contemporan o are la timp și la imagine creează un nou tip de imaginar: suntem o societate ce comunică mult mai rapid și mai eficient prin vizual decât prin scris, limbajul artei devenind un capital în înțelegerea societății actuale. Fără a avea pretenția de a fi un echivalent epistemologic al cercetării științifice sau filozofice, Rugoff plasează munca artistului în centrul înțelegerii lumii contemporane, prin capacitatea pe care o au artiștii de a transgresa frontierele disciplinelor și de a sublima fenomene și evenimente altfel greu observabile sau care, privite dintr-un unghi nou, așa cum doar artiștii reușesc, relevă lucruri pe care prin forța obișnuinței nu le mai vedem.

Pe durata expoziției, Hicham Berrada (n. 1986) în instalația *Mesk-ellil*, 2015, inversează ciclul de înflorire al iasomiei de noapte, realizând un protocol științific de control al plantelor pentru ca acestea să producă un efect estetic maxim în timpul orelor de vizitare ale bienalei: pe timp de noapte, plantele sunt iluminate artificial reproducând lumina de zi, iar pe timp de zi, în orele de deschidere a bienalei, plantele sunt scufundate într-o lumină obscură albastră și degajă un parfum puternic.

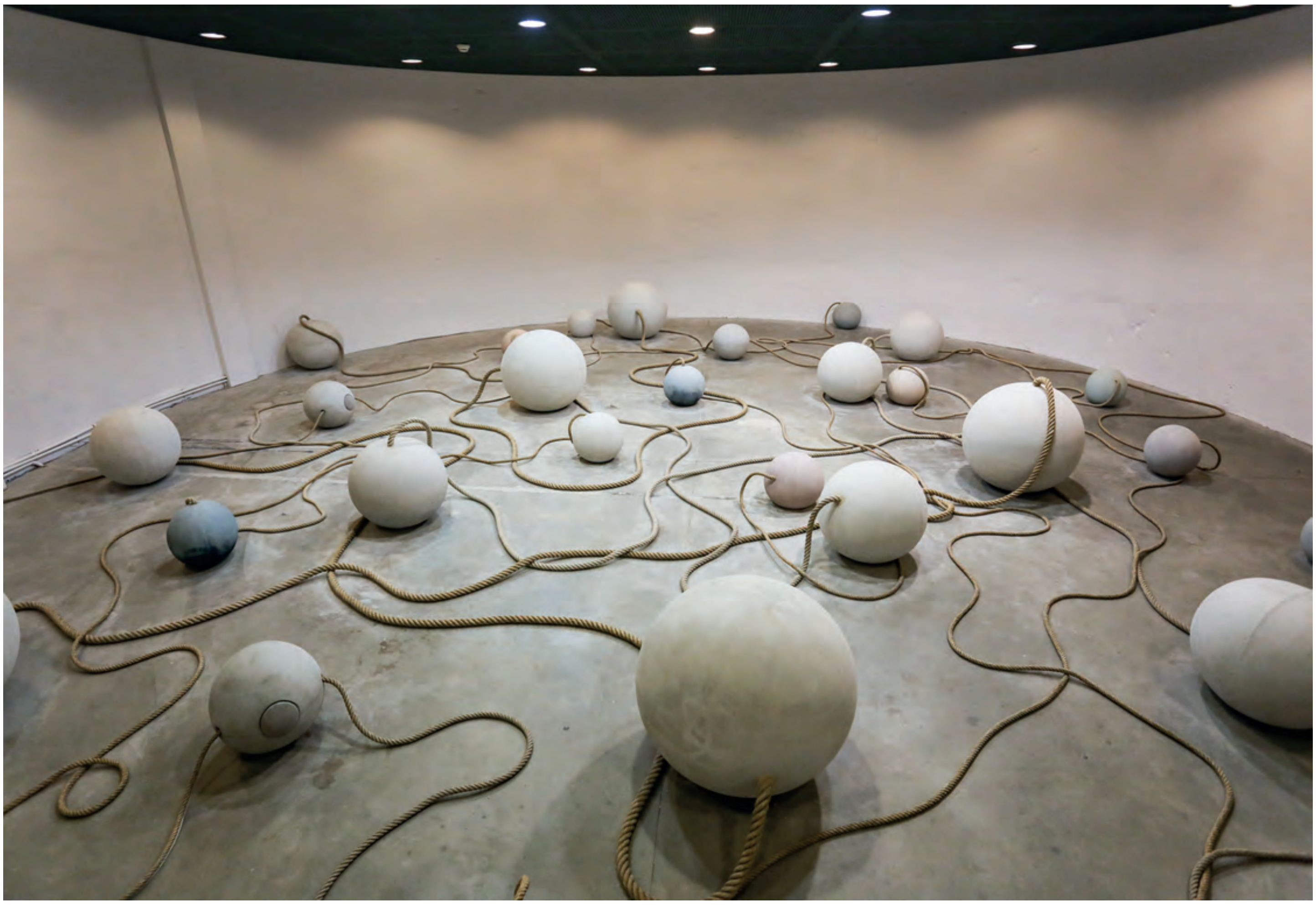
Magdi Mostafa (n. 1982) în instalația *Surface of spectral scattering*, 2014, exploatează relațiile dintre spațiu (public, privat, real sau visat) și sunet (ca declanșator al memoriei) instrumentalizând sunetul produs de vizitatorii din jurul instalației scufundate în obscuritate, permițând astfel aprinderea succesivă a unor leduri (zece mii în total) ce cartografiază, pe toată planeitatea sălii, orașul Cairo, pe timp de noapte. Vizitatorul întreține vie instalația, în absența mişcării pe care acesta o produce ea fiind stinsă și, în același timp, îi este prizonier precum în tentaculele unei metropole, prin obscuritatea-i apăsătoare.

Miguel Angel Rios (n. 1943) în filmul *The Ghost of Modernity Lixiviado*, 2012, improvizează niște cuburi imense din materiale ieftine (tablă, lemn) pe înălțimile orașului Zaachila în Mexic. Un cub transparent suspendat plutește între cuburile imense ce cad treptat pe pământ stârnind praf, dans ce se produce pe muzica lui John Cage, *Dreams that money can buy*, compusă în 1947 pe tema tăcerii în muzică, pentru o instalație a lui Marcel Duchamp. Instalația conceptuală a lui Miguel Angel Rios, de un mare rafinament intelectual și vizual, construită din materiale improvizate și sărăcăcioase, formulează o întrebare-cheie a timpurilor noastre și devine o boltă conceptuală a tematicii bienalei. După spusele artistului: „Logicii carteziene, ce conferă un caracter tangibil coordonatelor spațiale, se opune componenta onirică a filmului, demonstrând astfel puterea sa halucinatorie. Pentru că filmul refuză convențiile spațiale moștenite, în speță perspectiva din Renaștere (cea care hrănește cinemaul încă de la invenția lui), se impune întrebarea: suntem protagoniști sau spectatori? Suntem în interiorul sau în exteriorul cubului?"

Lumea pe care ne-o arată aceşti trei artişti, cu mijloace observaţionale şi limbaje de expresie primare (miros, auz, văz) este la limita dintre ştiinţă şi poezie. Miturile pe care aceştia le creează sunt dintre cele ale modernităţii celei mai recente: mitul unui paradis terestru, cu condiţia de a inversa raporturile de forţă între om şi natură şi de a considera umil umanitatea ca fiind doar o parte dintr-o lume mai vastă (Berrada şi, în expoziţie, Michel Balzy, n. 1966), cel al unei civilizaţii compuse din suprapuneri de voci pe generaţii infinite şi a căror forţă rezidă în unitate (Mohamed Mostafa şi, în expoziţie, Otobong Nkanga, n. 1974) şi cel al unei rupturi radicale între ştiinţă şi putere, lumea spirituală fiind mult mai vastă şi profundă decât cea care poate fi cuprinsă în limitele fizice ale unei corporalităţi stăpânite cu instrumentele ştiinţei (Michel Angel Rios şi, în expoziţie, Kader Attia (n. 1970).

Curator a numeroase expoziţii, printre care *Alternative guide to the universe*, 2012, *Ed Ruscha: Fifty Years of Painting*, 2009, *Psycho Buildings: Artists Take on Architecture*, 2008, *Amateurs*, 2008, *The Painting of Modern Life*, 2007, *A Brief History of Invisible Art*, 2005, Ralf Rugoff este înscris în linia curatorială a lui Harald Szeemann. Fiind ceva mai mult decât un curator din tagma celor ce înţeleg şi practică până la abuz dimensiunea auctorială a gestului curatorial, Rugoff este, ca şi Szeemann, un *penseur sauvage*, un căutător de mituri şi de creatori de imagini, poziţionabil prin aceasta într-o dublă descendenţă: cea a lui Levis Strauss şi a lui Erwin Panofsky. Discursul lui echilibrat şi bine stăpânit teoretic determină contrariile să conveargă, ca idei opozite să coexiste în mod armonios, reuşind să creeze, prin vocile atâtor artişti, un univers coerent.

pagina alaturată
Laura Lamiel, instalație metal, lumina albă, lemn, 2015, Franța.
Foto: Șerban Bonciocat
Otobong Nkanga, *Wetin You Go Do?*, sculptură în beton colorat, sfoară, sunet, 2015, Nigeria; Foto: Courtesy of the artist. Foto: Șerban Bonciocat



Adrian Ghenie, New Paintings.
22 October – 21 November 2015, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris

PICNIC CU BACON

Text de / Text by
DENISE PARIZEK

Pentru această expoziţie de la Galeria Thaddeus Ropac, Paris Marais, Adrian Ghenie a selectat o serie de lucrări noi. Ele par un dialog între deghizare şi identificare. Într-o manieră dramatică, chipurile sunt mai delicvescente, deşi personajele din fundal sunt uşor de identificat. Lucrările subliniază eroi inspiraţionali, însă creionează şi figuri asociate cu frica şi suferinţa în masă (Hitler, Stalin, Josef Mengele şi Ceauşescu).

Bruno Latour alege cuvântul „compoziţie" ca alternativă la critică, şi „compoziţionism" ca alternativă la modernism. Prin tablourile sale în culori stratificate, Adrian Ghenie pune sub semnul întrebării construcţia istoriei şi imaginea / percepția proprie din siajul modernismului şi al genocidului; poate că reflectă gândul lui Bruno Latour: „atunci când cele două principii organizatorice ale naturii şi societăţii dispar, una dintre soluţiile rămase este să «compui» lumea comună".
Opera lui Adrian Ghenie este gestuală, dar într-o oarecare măsură, neconvenţională. Adoptând citate din istoria filmului şi a artei, el juxtapune stiluri şi tehnici. El combină tablouri şi colaje, mai mult decât atât, bucăţi de fotografii sunt întreţesute pe pânză şi acoperite cu straturi de vopsea. Feţe estompate, peisaje fluxionare, imagini ambigui apar printr-un procedeu de radere cu cuţitul pe pânză sau de spălare prin laviu. Unele chipuri sunt asamblaje de texturi, iar pielea pare ca şi când ar aparţine unor vârste diferite. Chiar dacă picturile lui Ghenie apar într-o abordare tradiţională, ele sunt rezultatul cuţitelor de paletă şi al şabloanelor pe care le foloseşte pentru a sculpta accidente regizate pe şi în pânzele sale pictate în straturi multiple.
Decizia curatorului Mihai Pop a fost să remodeleze Pavilionul României la cea de-a 56-a Bienală de la Veneţia în arhitectura sa iniţială. Alegându-l pictorul Ghenie, el a generat cea mai neaşteptată surpriză la deschiderea Sălii Darwin. Printre multe expoziţii devastate şi distruse din perimetrul Giardini, cum a fost acceptarea viziunii critice a lui Okwui Enezor despre piaţa de artă temporară, gestul acesta a fost într-un fel unul de restaurare. Abuzul comis de nazişti împotriva teoriei lui Darwin l-a inspirat pe Ghenie să creeze această serie. Ghenie este foarte intrigat de diferenţa dintre faptă şi memorie, explorând aceste idei prin intermediul texturii picturilor sale. El navighează între abstract şi reprezentaţional, între povestire şi imagini îngheţate ale dictatorilor fascişti. Temele sale se ocupă de abuzul de putere, exil şi migraţie. Tablourile lui Adrian Ghenie implică idei mari care îi transformă pe oameni în embleme mai mari decât viaţa. „Nicio descoperire nu este vreodată bună sau rea – depinde de cum o foloseşti", spune Ghenie, deşi portretele sale par adesea mustrătoare şi aproape răutăcioase, în violenţa lor gestuală.
Adrian Ghenie s-a născut la Baia Mare, România, în 1977. În 2001, a absolvit Universitatea de Artă şi Design din Cluj-Napoca, unde printre profesorii săi s-a numărat Ioan Sbârciu. El şi-a împărţit timpul între Cluj şi Berlin. În 2005, Ghenie a fost co-fondatorul Galeriei Plan B, cu Mihai Pop, în Cluj-Napoca, un spaţiu de producţie şi de expunere pentru arta contemporană. Până acum, a avansat repede şi uşor, urcând constant pe scara pieţei de artă contemporană. Tablourile sale sunt evaluate la milioane pe piaţa secundară. Mă trezesc întrebându-mă ce influenţă au astfel de fapte asupra procesului de creaţie. Sunt oare cerinţele tot mai mari? Este încă posibil să rămână independent? Chiar dacă apreciez când artiştii sunt plătiţi pentru operele lor, sunt sceptică când valoarea se ridică la sume incredibile. Presupun că echipa din jurul artistului Ghenie are grijă de asta, deoarece au ajutat cu gândiri folosibile şi texte inteligente la construirea universului artistului şi a incredibilei sale cariere.

summary

The "*New Paintings*" by Adrian Ghenie appear like a dialogue between disguise and identification. In a dramatic way the faces are more deliquescent, although the characters in the background are easy to identify. The works outline inspirational heroes but are also featuring figures associated with fear and mass suffering (Hitler, Stalin, Josef Mengele and Ceauşescu). Bruno Latour chooses the word "composition" as an alternative to critique, and "compositionism" as an alternative to modernism. Through his color-layered paintings, Adrian Ghenie questions the construction of history and the self-image/self-perception in the aftermath of modernism and genocide; perchance reflecting Bruno Latour's thought: "once the two organizing principles of nature and society are gone, one of the remaining solutions is to 'compose' the common world". Till now he has got ahead quickly and easily, steady climbing the ladder of the contemporary art market. His paintings are valued millions on the secondary market. I find myself questioning the influence such facts have over the process of creating. Are the demands expanding? Is it still possible to stay independent? Even if I appreciate when artists are payed for their artwork, I am skeptical when the value is rising in incredible amounts. I suppose the crew around the artist Ghenie is taking care, as they helped with philosophical thoughts and smart texts to build up the artist's universe and the incredible career.

deasupra
Adrian Ghenie, *New Paintings*, 22 October – 21 November 2015, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris. Couretsy of Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg. Foto: Charles Duprat

Paul Neagu. Palpable Sculpture.
Curatoare: Lisa Le Feuvre. August – noiembrie 2015. Henry Moore Institute din Leeds, UK.

SCULPTURI PALPABILE. PAUL NEAGU LA LEEDS

Text de / Text by
ILEANA PINTILIE

Pregătită îndelung şi cu multă acribie profesională de către Lisa Le Feuvre[1], expoziţia deschisă recent la Henry Moore Institute din Leeds şi prilejuită de cei zece ani de la dispariţia lui Paul Neagu (1938-2004), readuce în atenţia mediului artistic şi cultural britanic, dar şi internaţional, un artist cu o creativitate proteică, cu o imaginaţie debordantă şi o putere de seducţie specială. Pentru a oferi o imagine cât mai cuprinzătoare asupra operei artistului român naturalizat britanic, au fost selectate lucrări din colecţii private din Marea Britanie, dar şi din colecţii publice, unele dintre aceste lucrări cu un grad mare de noutate[2]. Curatoarea a ales din întreaga creaţie a lui Neagu doar prima perioadă, când, stabilit în noul spaţiu cultural, artistul a dezvoltat teme legate de tactilitate, dar şi de alte simţuri (gust, miros), perioadă în care a reluat şi a dus mai departe teme şi motive, chiar serii de lucrări, începute în România, încă înainte de emigraţie. Dintre acestea, „cutiile palpabile" sunt fără îndoială obiectele de referinţă ale primei jumătăţi a anilor 1970 şi au fost completate cu desene conceptuale ce puneau în evidenţă ideile lui Neagu despre structurarea formelor, despre relaţiile invizibile stabilite între aceste structuri interioare şi spaţiul înconjurător. O bună parte dintre aceste obiecte (inclusiv *Marea Masă Tactilă*, care a fost expusă prima dată în 1971 la Sigi Krauss Gallery din Londra, de fapt ca o instalaţie complexă) provin din colecţia Muzeului Tate şi n-au mai fost prezentate publicului deloc, în ultima decadă.
Dezvoltată pe multiple paliere tematice şi în medii de expresie diferite, creaţia lui Neagu prezintă un anume grad de dificultate în receptarea corectă, necesitând crearea unui discurs coerent, dar şi complex. Această complexitate devine o provocare pentru orice curator ce se ocupă de opera lui Neagu; este meritul Lisei Le Feuvre de a fi ştiut să îmbine într-o viziune unitară obiectele tactile, desenele, acţiunile (fotografiate, dar şi documentate prin film), proiectele conceptuale (Grupul de Artă Generativă) şi trecerea de la obiect la sculptură. Expoziţia abundă în lucrări, unele dintre ele restaurate cu acest prilej, iar fiecare sală dezvoltă o problematică diferită, din ansamblul creaţiei, şi o dispunere specifică.
Imaginaţia debordantă şi verva cu care lucra Neagu în anii 1970 răzbat dintr-o serie de opere, unele dintre ele inedite. În acelaşi timp, se conturează un concept artistic ordonator, care susţine întreaga creaţie, concept explicat ulterior de artistul însuşi. Fiecare sală a fost construită pe o anume identitate vizuală – de la aglomerarea obiectelor tactile suspendate în aer, ca pentru a fi atinse, la multitudinea de desene şi, în final, la spaţiul tăcut, ca pentru meditaţie, în care apar doar câteva sculpturi. Expoziţia se încheie cu enunţarea motivului *Hyphen* şi a celor *nouă staţii catalitice*, considerate a fi o dezvoltare care l-a condus pe artist spre o nouă direcţie, diferită de cea a începuturilor sale.
Aşteptată de câtva timp, expoziţia s-a bucurat de o receptare entuziastă din partea publicului, dar şi a cunoscătorilor, demonstrând, dacă mai era nevoie, interesul faţă de o operă vie şi plină de prospeţime, în ciuda timpului care s-a scurt.
Publicaţia care a însoţit expoziţia a cuprins texte de: Lisa Le Feuvre, Mel Gooding, Jon Wood, Magda Radu şi Ileana Pintilie, cu o biografie redactată de Kirstie Gregory

summary

Prepared at length and thoroughly, the exhibition recently opened at the Henry Moore Institute in Leeds marking ten years since the death of Paul Neagu (1938-2004), brings back to the attention of the British, as well as international cultural milieu an artist with a protean creation, with an overflowing imagination and a special power of seduction. In order to offer an all-encompassing image of the work of the Romanian-born, British-naturalized artist, the selection operated with works from public and private collections from the U.K. Only the first period of Neagu's creation was chosen, when the artist developed themes linked to tactility.
The overflowing imagination and the gusto with which Neagu worked in the 70s transpire from a series of works, some of them shown for the first time. Each room was constructed on a certain visual identity – from the flurry of tactile objects hanging in the air, as if to be touched, to the many drawings and, eventually, to the silent space, as if for meditation, in which only a few sculptures appear. The exhibition ends with the enunciation of the *Hyphen* motif and of the *nine catalytic stations*, considered a development which led the artist to a new direction, different from his beginnings.

Note
1 Lisa Le Feuvre este directoarea departamentului „Sculpture Studies" din cadrul Institutului de cercetare Henry Moore din Leeds şi curatoarea expoziţie "Paul Neagu. Palpable Sculpture", august-noiembrie, 2015.
2 De o noutate absolută, dar şi de o calitate artistic remarcabilă mi s-au părut desenele din colecţia Victoria & Albert Museum.

deasupra
Paul Neagu, *Great Tactile Table*, (1970), Wood, cardboard, textile, glass, canvas, 193,7 x 120,5 x 3,5 cm; © Estate of Paul Neagu / DACS London 2015; Photo: © Tate, London 2015
pagina alăturată
Paul Neagu, *Object Tactile*, 1970; Courtesy Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery) © Estate of Paul Neagu / DACS London 2015

interviu
// INTERVIEW

Tristan Tzara. L'Homme approximatif, poète, écrivain d'art, collectionneur.
Comisar general: Serge Fauchereau. Comisar din partea muzeului: Estelle Pietrzyk. Consilier ştiinţific: Henri Béhar.
24 septembrie 2015 – 17 ianuarie 2016, Muzeul de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg

TRISTAN TZARA
Omul aproximativ

ESTELLE PIETRZYK
în dialog cu
ANA-MARIA GÎRLEANU-GUICHARD

„Dintre toate activităţile omeneşti, cele legate de artă au rădăcinile cele mai adânci."
(Tristan Tzara, Les Cahiers de l'art, 1929)

Muzeul de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg prezintă, între 24 septembrie 2015 şi 17 ianuarie 2016, prima mare expoziţie consacrată în Franţa lui Tristan Tzara. Manuscrise şi scrisori, desene, picturi, sculpturi, fotografii, reviste de artă şi de literatură, afişe, cărţi de artist, documente sonore şi audiovizuale sunt desfăşurate într-un spaţiu de aproximativ 700 mp, scenografiaţi potrivit unei lecturi cronologice concepute în nouă mişcări care încep în anii tinereţii petrecute în România (1896-1915) până la ultima perioadă a vieţii (1946-1963), marcată de realităţile lumii postbelice şi de angajamentele sale politice, dar şi de revenirea în actualitate a mişcării Dada, devenită sursă de inspiraţie pentru poeţii Generaţiei Beat şi pentru iniţiatorii Pop Art-ului.
Cu minuţiozitate şi creativitate, expoziţia reuşeşte, în mod strălucit, să reconstituie parcursul uneia dintre cele mai iconoclaste figuri ale artei secolului XX. Tulburătoare, prezenţa-absenţă a lui Tristan Tzara din inima acestei îndrăzneţe întreprinderi: vocea sa vibrează de-a lungul mai multor săli graţie unor înregistrări sonore, imaginea sa este difractată, neîncetat modulată de numeroasele portrete care ritmează expoziţia: *Configurare*. Portretul lui Tristan Tzara, de Jean Arp, din 1916, făcut din lemn decupat, înşurubat şi pictat, portretul în creion, guaşă şi acuarelă realizat în 1919 de Picabia, masca realizată în acelaşi an de Marcel Janco, uleiul pictat în 1924 de Max Herman Maxy, studiul pentru portretul lui Tristan Tzara al lui Robert Delaunay, litografia din 1949 a lui Alberto Giacometti, portretul realizat în 1961 de Sonia Delaunay, numeroasele fotografii ale lui Man Ray. În acelaşi fel se articulează unele cu altele şi multiplele faţete ale complexei personalităţi a lui Tzara: poet, critic de artă, colecţionar erudit, artist angajat, om de acţiune.
A da seama cu justeţe de gândirea şi de acţiunea unui scriitor precum Tristan Tzara presupune, înainte de toate, situarea lor în contextul istoric şi artistic în care au apărut, şi, mai presus de orice, punerea în lumină, în toată complexitatea ei, a joncţiunii dintre ceea ce istoria artei va numi mai târziu avangardă. Fovismul, futurismul, cubismul, constructivismul, suprarealismul, arta abstractă se intersectează în spaţiul acestei expoziţii, confirmând aserţiunea lui Tzara potrivit căreia „avangarda e una singură".
În 1915, Samuel Rosenstock, viitorul Tristan Tzara, părăseşte Bucureştiul, continuându-şi activitatea literară şi artistică la Zürich, unde creează împreună cu Hugo Ball, Emmy Hennings, Jean Arp şi Marcel Janco mişcarea Dada, acea „bufonerie apărută din nimic" (Hugo Ball) care îşi propune să „înnoiască nu numai formele şi valorile vieţii, ci pe cele ale artei" (Tristan Tzara). Patru ani mai târziu, acesta se va instala la Paris, unde va începe o nouă perioadă, marcată de relaţii tumultuoase, alcătuite din rupturi şi împăcări, cu membrii a ceea ce va deveni mişcarea suprarealistă (îndeosebi cu Breton, Eluard şi Aragon).
Tzara stabileşte de foarte devreme relaţii cu artiştii şi scriitorii majori ai vremii sale. Expoziţia documentează amplu aceste trasee îngemănate. Miró, Picasso, Giacometti, Jean Arp, Brâncuşi, Man Ray, Picabia, Max Ernst, soţii Delaunay, Breton, Aragon, Soupault stau alături de Sophie Taeuber-Arp, Georges Ribemont-Dessaigne, Max Herman Maxy, Jules Perahim, Victor Brauner, Ion Vinea, Saşa Pană. Comunicarea liberă dintre arte, în cel mai pur spirit al Cabaretului Voltaire, duce la noi forme de exprimare, deseori marcate de colaborare, cele mai cunoscute exemple fiind colajele şi „cadavrele delicioase" scrise sau desenate.
Într-o Europă devastată de război şi de venirea la putere a ideologiilor extremiste, Tzara şi tovarăşii săi se angajează într-o luptă exigentă pentru o necesară clarificare şi redefinire estetică. Una dintre cele mai frumoase izbânzi ale expoziţiei de faţă este tocmai aceea a aducerii în prim-plan a acestui fenomen şi al contextualizării lui printr-o riguroasă muncă de documentare desfăşurată în arhivele şi muzeele de artă din patru ţări (Franţa, România, Elveţia şi Belgia).
Un loc consistent este rezervat domeniului românesc, fie

dreapta
Man Ray, *Le groupe dada*, vers 1922, épreuve gélatino-argentique, 13,7 x 26 cm. Collection particulière. Photo: M. Bertola / Musées de la Ville de Strasbourg. Courtesy of Man Ray Trust / ADAGP Paris, 2015

că este vorba de peisajul artistic de la începutul secolului al XX-lea, marcat încă de simbolism, sau de diaspora românească de la Paris, pe care lui Tristan Tzara îi plăcea s-o întâlnească în atelierul lui Brâncuşi (Benjamin Fondane, Victor Brauner, Lizica Codreanu). Documente rare, precum caietul manuscris al prozei *Ismail şi Turnavitu* a lui Urmuz, acest „frate spiritual al lui Jarry" (Ionesco), sau caricatura lui I.L. Caragiale, realizată de Iosif Iser, depun mărturie despre cât de mult datorează spiritul de deriziune şi de negaţie al mişcării Dada, mediului cultural românesc.

Un alt mare merit al expoziţiei îl constituie punerea în valoare a două faţete poate mai puţin cunoscute ale acestei bogate personalităţi: artistul angajat şi criticul şi colecţionarul de artă. Membru al Asociaţiei Scriitorilor şi Artiştilor Revoluţionari, încă din 1934, apoi partizan al Republicanilor în Războiul din Spania, Tzara se va înscrie în Partidul Comunist Francez, în 1947, pentru ca ulterior să denunţe intervenţia sovietică în Ungaria din 1956 şi să semneze, în 1960, „Manifestul celor 121" împotriva Războiului din Algeria. Poetul angajării totale, care ştiuse să-şi păstreze, totuşi, independenţa de spirit, va scrie cu puţin înainte de moarte că „nu te poţi angaja decât pentru viaţa în întregul ei".

Trei săli sunt dedicate în totalitate pasiunii lui Tzara pentru artele prime. Colecţionar avizat de documente, cărţi rare şi mai ales opere de artă, Tristan Tzara va fi un cunoscător de prim moment al artei extraoccidentale, dar şi a ceea nu se numea, încă, „artă brută" şi artă populară. În frumoasa sa casă de pe avenue Junot din Paris, picturile lui Miró sau acuarelele lui Max Ernst intră într-o rezonanţă profundă cu statui, tobe şi măşti africane sau din Oceania, obiecte al căror „mister creator" nu poate fi „atins" decât „în lumina poeziei" (Tzara). Colecţia devine, la el, o „matrice pentru a gândi, pentru a scrie, pentru a crea" (Fabrice Flahutez). Acelaşi spirit al deschiderii şi al dialogului prezidă şi la naşterea a numeroase cărţi de artist realizate în colaborare cu prietenii săi artişti (Miró, Picasso, Jean Arp, Paul Klee, Sonia Delaunay), documente rare şi preţioase provenind, în marea lor majoritate, din colecţiile Bibliotecii Literare Jacques Doucet.

Se cuvine să menţionăm şi catalogul expoziţiei, un volum de aproape 350 de pagini care reuneşte o bogată iconografie şi studii semnate de Serge Fauchereau, comisarul general al expoziţiei, Henri Béhar, consilierul ei ştiinţific, ca şi de alţi specialişti, care abordează opera lui Tzara din felurite unghiuri: Hélène Besnier, Franck Knoery, Ion Pop, Fabrice Flahutez, Eugen Simion, Savine Faupin, Yaëlle Biro, Clément Chéroux, Marie-Dominique Nobécourt Mutarelli. O biografie stabilită de Henri Béhar, o bibliografie critică şi lista lucrărilor expuse întregesc această lucrare care va rămâne de referinţă.

Evenimentele programate să aibă loc în jurul expoziţiei dovedesc existenţa unui dispozitiv de mediere ieşit din comun: un ciclu de conferinţe, un concert „aproximativ", o proiecţie de film, două zile de studiu, lecturi în fiecare duminică, ateliere de scriere şi de creaţie plastică pentru tineri şi adulţi, activităţi pentru întreaga familie, o noapte rezervată studenţilor de la Şcoala Superioară de Arte a Rinului (Haute École des Arts du Rhin – HEAR) şi de la Universitatea din Strasbourg pentru organizarea unui bal mascat şi a unei lecturi performative.

Această expoziţie-eveniment readuce în actualitatea artistică o operă şi înaltele exigenţe care au dus la apariţia ei: voinţa de a obţine o scriitură capabilă să exprime spontaneitatea vieţii şi a umorului eliberator, practica „poeziei-activitate a spiritului", poate adevărata cheie a acestui dialog al artelor.

Vizitatorul, covârşit, părăseşte expoziţia luând drept hrană de drum un „hohot de râs neumbrit captat într-o fotografie în care Tzara, puţin înainte de moarte, poate fi văzut alături de Jean Arp în grădina acestuia de la Clamart", şi câteva versuri (eliberate din chingile semnelor de punctuaţie): „Omul aproximativ ca mine ca tine cititorule ţii în mâini ca pentru a o lansa o bilă cifru luminos capul tău plin de poezie". // Traducere din franceză de BOGDAN GHIU

Dialog cu Estelle Pietrzyk, directoarea Muzeului de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg şi comisară din partea muzeului a expoziţiei „Tristan Tzara. L'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur", 27 septembrie 2015 – 17 ianuarie 2016. Convorbire realizată pe 15 octombrie 2015

Ana-Maria Gîrleanu: *Cum s-a născut ideea acestei expoziţii consacrate lui Tristan Tzara?*

Estelle Pietrzyk: Această expoziţie se înscrie în politica noastră expoziţională: nu adăpostim expoziţii gata făcute sau deja gândite în altă parte, ci le concepem noi înşine. Tocmai de aceea ne place să abordăm subiecte care nu au fost complet defrişate încă. Personalitatea extrem de ramificată a lui Jean Arp, care este, aici, marele nostru om, ne invita să ne aplecăm asupra cercului său, iar în cercul său există un domn cu monoclu, Tristan Tzara, care nu făcuse obiectul niciunei expoziţii special dedicate. Ceea ce ne-a interesat mai presus de toate la Tzara este raportul dintre scris şi multitudinea de activităţi din jurul lui. Există, bineînţeles, poezia, dar există şi critica de artă, pasiunea pentru arta africană, într-o epocă în care aceasta nu interesa decât o mână de oameni. Această relaţie cu scrisul ne interesa foarte mult pentru că şi Arp este călare pe mai multe discipline deodată. Apoi, am vrut să devansăm toate aniversările mişcării Dada care vor începe să aibă loc peste foarte puţin timp, dat fiind că vom fi cei care vor da cu împrumut, în 2016-2017, pentru expoziţii Dada care vor fi organizate peste tot în lume. Până la urmă, toate acestea constituiau tot atâtea motive să ne întrebăm: este posibil şi rezonabil să facem o expoziţie despre un poet? Şi, mai mult, despre un poet al cărui nume nu spune neapărat ceva tuturor, anume Tristan Tzara? Ei bine, este tocmai ceea ce am făcut.

A.M.G.: *Să expui un scriitor, un poet precum Tristan Tzara reprezintă o provocare?*

E.P.: Este o provocare. Cei mai mulţi oameni care cunosc sonoritatea numelui Tristan Tzara îl asociază exclusiv perioadei Dada. Evident, Tzara e Dada, dar există şi ceva înainte şi ceva după, pînă în 1963, data morţii sale, şi nu voiam să fim exclusivişti, cu atât mai mult cu cât marea expoziţie Dada care avusese loc la Centre Georges Pompidou este încă relativ proaspătă în memorie. Existau câteva obstacole care trebuiau evitate: în primul rând, acela de a organiza o expoziţie care să fie, până la urmă, o expoziţie centrată pe scris. Dacă expui un scriitor nu este obligatoriu să expui doar lucruri scrise, arhivele sunt importante, desigur, documentarea e necesară, cărţile ilustrate îşi au locul lor, dar voiam să arătăm şi acea ebuliţie, acel ochi foarte avizat al lui Tristan Tzara care va ajunge foarte repede să îi frecventeze pe artişti şi să se împrietenească cu ei, cerându-le celor mai mari artişti ai vremii sale să lucreze alături de el pentru cărţile sale. Iar această mărturie nu puteam s-o obţinem decât arătând opere. Selecţia este una foarte fină, cuprinzând, în acelaşi timp, opere foarte cunoscute şi foarte aşteptate, cum ar fi de pildă Miró, Giacometti, Picasso, dar şi opere poate nu atât de familare publicului, iar aceasta este mai ales raţiunea de a fi a întregii secţiuni „Românii la Paris". Aici, la Strasbourg, avem impresia că-l cunoaştem pe Victor Brauner, pentru că avem o sală permanentă, însă tabloul din 1923 intitulat *Bătrân între două fete* sau *Loth şi fiicele sale* [provenind de la Institutul de Cercetări Eco-Muzeu „Gavrilă Simion" din Tulcea] reprezintă o descoperire absolută pentru noi, pentru că este un tablou foarte ciudat, care pleacă de la un subiect religios. Doream foarte mult să adunăm laolaltă opere foarte cunoscute, opere mai puţin cunoscute şi obiecte aşa cum nu obişnuim să adăpostim aici, mă gândesc la întreaga secţiune dedicată artelor extraoccidentale, care, de asemenea, sunt o descoperire – iată deja foarte multe motive să avem în vedere opere, nu neapărat lucruri monumentale... Este o expoziţie în care nu apare *L'œil cacodylate* [Francis Picabia, 1921, Centre Georges Pompidou], în care nu apare *Le manège de cochons* [Robert Delaunay, 1922, Centre Georges Pompidou], în care nu există toate operele care ar putea fi cele mai cunoscute. Am rămas într-un fel de intimitate, de accesibilitate totodată, la o scară umană, la scara colecţiilor pe care putuse, de asemenea, să le adune Tristan Tzara. Am vrut să redăm un spirit, spiritul unei colecţii, spiritul unei epoci.

A.M.G.: *Este vorba, cu toate acestea, de o expoziţie-eveniment care a primit încadrarea de „expoziţie de interes naţional" şi care reuneşte multe piese, nu am încă o idee exactă...*

E.P.: Aş spune că în jur de 450...

A.M.G.: *...450 de piese provenind din mai multe ţări: Franţa, Elveţia, Belgia, România... M-au emoţionat şi m-au interesat în special documentele inedite şi piesele rare (tablouri, manuscrise, reviste de avangardă) venind din România, de la instituţii cunoscute (Muzeul Naţional de Artă al României, Muzeul Naţional al Literaturii Române, Biblioteca Academiei Române) sau mai puţin cunoscute (Muzeul de Artă din Craiova, Institutul de Cercetări Eco-Muzeu „Gavrilă Simion" din Tulcea). Este vorba de o remarcabilă muncă de documentare, atât în ceea ce priveşte peisajul artistic românesc de la începutul secolului XX, cât şi în ceea ce priveşte membrii avangardei româneşti din anii 1920-1930, de la Bucureşti sau Paris, dintre care unii se adunau în atelierul lui Brâncuşi (Tristan Tzara, Victor Brauner, Lizica Codreanu, Benjamin Fondane etc.).* Muza adormită *a lui Brâncuşi este unul dintre vârfurile acestei expoziţii.*

E.P.: ...în acest caz a fost vorba de un împrumut foarte reuşit. Trebuie să înţelegem că această expoziţie nu ar fi fost posibilă fără complicitatea unui anumit număr de instituţii, printre care, pe deplin, şi instituţiile româneşti, fără de care nu am fi putut aduce opere care ies pentru prima oară din România. Marile muzee pariziene, Muzeul

dreapta
Imagini din expoziția *Tristan Tzara, L'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur.* Curatoare: Estelle Pietrzyk. 24 septembre 2015 – 17 janvier 2016, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg. Photo: M. Bertola

dedesubt
Imagini din expoziția *Tristan Tzara, L'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur.* Curatoare: Estelle Pietrzyk. 24 septembre 2015 – 17 janvier 2016, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg. Photo: M. Bertola

dreapta
Constantin Brâncuşi (1876-1957), *La Muse endormie*, 1910, bronze, 16,5 x 26 x 18 cm. Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Courtesy of ADAGP, Paris 2015. Photo: Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka

dedesubt
Francis Picabia (1879-1953), *Portrait de Tristan Tzara*, 1918, mine graphite, gouache et aquarelle sur papier, 62,8 x 45,6 cm, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle. Courtesy of ADAGP Paris, 2014. Photo: Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian

Parler seul, poème / Tristan Tzara, Paris, Maeght, 1950 (détail). 1 vol. (117 p.): lithographies en noir et en couleur de Joan Mirô. Legs Michel Leiris. Fonds spécifique: Fonds Michel Leiris. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Courtesy of Successió Miró / ADAGP, Paris, 2015

de pe Quai Branly, care ne-a împrumutat opere extrem de preţioase, Centre Georges Pompidou, de asemenea, cu *Muza*… şi cu alte opere formidabile, Muzeul Picasso au răspuns la apel. Să obţii împrumuturi atât de bune spunând „nu facem o expoziţie despre Brâncuşi sau despre Picasso, facem o expoziţie despre Tristan Tzara", ne-a permis să ne dăm seama că acest proiect nu fusese făcut şi că venise din plin vremea să readucem în lumină, cu deplină îndreptăţire, această operă până la urmă insuficient cunoscută şi insuficient studiată. O muncă extraordinară a fost aceea depusă de Henri Béhar, editorul operelor complete ale lui Tristan Tzara, ediţie epuizată în momentul de faţă. Tristan Tzara trebuie de urgenţă reeditat, propus din nou gustului zilei. În programele şcolare am putea avea un poem de Breton, un poem de Eluard şi, de ce nu, un poem de Tzara. Pentru că scriitura lui este extraordinar de puternică. Acesta este și motivul pentru care am ales doar cuvintele sale pentru a da titlul expoziţiei: „Omul aproximativ" este un titlu frumos, poetic, puternic, în spatele căruia se ascunde o întreagă epopee, pentru că este vorba de o lucrare de cursă lungă, cu clopotele ei care sună fără motiv, care sunt repetate de foarte multe ori, cu acest „om aproximativ" care se mişcă prin „aproximaţiile destinului" [*les à peu près du destin*], o formulă de o extraordinară actualitate…

A.M.G.: *Să vorbim despre Tzara colecţionarul, deoarece este, poate, o faţă mai puţin cunoscută a personalităţii sale, esenţială însă pentru înţelegerea scriiturii şi a gestului său artistic. Spre deosebire de ceea ce Baudrillard numea „colecţie închisă", colecţia de tip Des Essaintes [personajul principal al celebrului roman* A rebours – În răspăr – *al scriitorului J.K. Huysmans (1848-1907)], colecţia lui Tristan Tzara este o colecţie deschisă şi extrem de variată. Tzara îşi făcea obiectele din colecţie să trăiască, le împrumuta muzeelor pentru expoziţii, evenimente…*

E.P.: Şi pentru filme, în *Les statues meurent aussi [Şi statuile mor]* (1953) pot fi văzute câteva statui aparţinându-i lui Tzara, care fuseseră filmate de Alain Resnais şi Chris Marker. Şi, la fel, în scrisul său, ca să-l cităm din nou, el vorbeşte de „ecluzele poeziei". Părerea mea este că şi aici există această noţiune de deschidere. Tzara nu este un colecţionar exclusivist, ci are o privire foarte deschisă. În calitate de critic de artă, la vârsta de douăzeci de ani se va interesa de arta cubistă, colecţionând, de exemplu, o „hârtie lipită" *[papier collé]* de Picasso, o piesă la care noi, acum, ne uităm cu mare distanţă, dar a cărei receptare, în epocă, putem să ne-o imaginăm. Lui Tristan Tzara îi plăcea foarte mult să adopte imediat noi practici. Arta lui Arp, care se va juca foarte mult cu hazardul, îl va interesa de asemenea. Toată acea spontaneitate pe care o întâlnim în „poemele simultane" sau în „poemele negre", tot acel elan, el le percepe şi în artele plastice ale vremii sale. Arta neagră va figura de foarte devreme printre centrele sale de interes. Când se află la Zürich, începe să colecţioneze mici lucruri, dar mai târziu, când va dispune de capacităţi de cumpărare mai mari, în jurul anului 1925, când se instalează pe avenue Junot în acea frumoasă casă desenată de Alfred Loos, îşi va mări colecţiile. Fotografiile făcute în casă arată toate colecţiile sale vieţuind laolaltă, există un soi de permeabilitate, un tablou de Miró poate sta alături de o statuie de Barbus Müller, ceva care nu se numeşte încă „artă brută", o mică tetieră, iar toate aceste obiecte dialoghează, la fel cum se construieşte şi gândirea sa, privirea sa asupra lucrurilor. Această deschidere este rară în epocă, pentru că au existat şi alţi colecţionari de ceea ce se numea „artă neagră", dar care erau mult mai limitativi, care se rezumau doar la un continent sau la o etnie, pe când Tzara era interesat atât de arta din America Centrală, din Noua Guinee, cât şi de arta din Africa, având acea deschidere spre toate câmpurile posibile, cu acea producţie pe care el o priveşte de foarte devreme, într-un mod extrem de avangardist.

A.M.G.: *În mod, poate, surprinzător, cel care semnează afişul acestei expoziţii e Miró. De ce Miró? În ce fel s-a impus această alegere?*

E.P.: E dificil să alegi o operă pentru un afiş, înseamnă să alegi o operă pe care urmează s-o maltratezi, să-i impui text, logouri, date, întotdeauna este o suferinţă… Ne-am pus problema portretului, avem nevoie de un portret fotografic sau de unul pictat al lui Tzara pentru afiş? Îi semăna atât de puţin să vorbeşti despre el, în plus, un portret l-ar fi limitat la o epocă, în timp ce expoziţia noastră îi cuprinde toată viaţa, de la început până la sfârşit. Şi atunci alegerea noastră s-a oprit asupra cărţii sale *Parler seul [Să vorbeşti singur]*, realizată în colaborare cu Miró. Am ales acest personaj având luna deasupra şi o stea în urcare, o imagine ascendentă, gândindu-ne că acest personaj cu degetele deschise, răsfirate asemenea unor creioane colorate sau unor raze colorate, putea să-i facă dreptate lui Tristan Tzara, tuturor culorilor sale, tuturor faţetelor sale, şi că, până la urmă, chiar dacă aleseserăm această imagine din *Parler seul* şi nu din *L'homme approximatif*, carte realizată în colaborare cu Paul Klee, pentru a vorbi despre Tzara acest vizual putea să trezească pofta, să suscite o curiozitate din partea vizitatorilor noştri. În plus, este o operă destul de modestă, o mică litografie în culori. A fost o propunere care a reţinut atenţia diferiţilor factori de decizie, sper că e fericită şi că place. // Traducere din franceză de BOGDAN GHIU

IN MEMORIAM

Iulian Mereuță
(1943-2015)

Se naşte la Bălţi, România. Studiază artele cu Lola Schmierer-Roth. Conectat la rădăcinile artei europene (abstracţionism, dadaism, Bauhaus), realizează acuarele şi mici lucrări în ulei, cu caracter abstract, majoritatea pierdute, dar câteva găsite în 1995.

alăturat
I. Mereuță, *Praga-Brno (performance)*, august 1968 (©JM)

În perioada 1960-1965, frecventează Institutul de Arte Plastice din Bucureşti, manifestând interes pentru filmul experiental. În 1962 realizează *Mortul pierdut*, un film experimental bazat pe o improvizaţie cu prieteni şi necunoscuţi. Filmul a fost furat, probabil confiscat la montaj. Între 1966 și 1969, își petrece vara şi toamna la casa bunicului de la ţară, folosită ca atelier, unde creează *Psihoficţiuni* cu familia. Călătoreşte la Praga în august 1968, cu câteva zile după invazia sovietică, încercând să întâlnească membri ai mişcării underground de acolo. De atunci datează fotografia *28 august 1968 / PRAGA-BRNO în cabina mecanicului de tren*. În intervalul 1970-1977, se află din nou la Bucureşti, unde obține primul atelier și încearcă să pună la punct mai multe strategii creatoare unificatoare.
Între 1970 și 1974, realizează un scurt film experimental, comandat de Televiziunea Română (cu Nicky Wolcz ca actor şi Niculae Mărgineanu cameraman), care este anulat cu o oră înainte de difuzare. Din această perioadă datează și *Corp capturat (transportabil)*, un performance de 8 ore în atelierul său. Urmează o a doua călătorie la Praga, încearcă din nou să ia legătura cu mişcarea underground cehă, are o întâlnire decisivă cu Jindrich Chalupecky, figură proeminentă a avangardei răsăritene, care îi deschide atelierele artiştilor cehi din underground. Stabilește relaţii strânse cu Chalupecky cu care corespondează ani în şir. Urmează un șir de performanceuri private şi acţiuni intime în atelierul său, ca *Vacuum, Multimammia, Magdeburg experimentum revizitat*.
Participă la un eveniment artistic simultan, la Londra şi Bucureşti, cu Paul Neagu, în jurul lucrării lui Neagu *The Cake Man*. În 1972, este invitat de Jorge Glusberg să expună la CAYC Buenos Aires în expoziţia *ArtSystem 2*, care este prezentată acum permanent la Muzeul Universităţii din Iowa, în colecţia *Tradiţii alternative în arta contemporană*. Tot în 1972 îl cunoaşte pe Gellu Naum, urmând ani de discuţii pasionante despre arta performance neintenţională, despre libertatea de a fi. Prima expoziţie publică la Bucureşti are loc în 1973, intitulată *J.A. Desene* (J.A. este identitatea artistică alternativă). Tot atunci, împreună cu Ion Biţan, prezintă conceptul de „imagini generative”. Între timp, este criticat virulent la Televiziunea română.
În iunie 1978, realizează, în colaborare cu Gellu Naum, un performance ne-intenţionat, intitulat *Pleacă, ia!*. În luna august a aceluiași an, părăseşte definitiv România, atelierul îi este confiscat, lucrările şi arhiva furate, distruse şi împrăştiate. Zăbovește două luni la Delfzijl, Olanda, unde pictează şi desenează, sub influenţa drogurilor, seria *Skaï & Rubbish și Dutch Groans*, proiect pentru o carte de poezie concretă. În noiembrie 1978 ajunge la Paris, unde locuieşte şi lucrează până la moarte. Între 1979 și 1987, creează desene şi machete pentru anumite proiecte instalaționale precum *Endless Motion In A Cretan Village Movies, Hidden Sculptures Concept* sau *North By South*. Tot atunci creează și o serie de desene pentru teatru, bazate pe motive mitologice, două dintre care au fost achiziţionate de FNAC. Realizează în paralel picturi de mari dimensiuni, pe care le expune la Galeria Edouard Manet din Genevilliers. Cu ocazia aceasta apare o cronică apreciativă în *Artpress*.
Perioada 1987-1989 este cea în care încearcă să se conecteze la trecutul său artistic, prin *Skandinavia Voodoo* şi *Holly Aethi-Opia*, desene, picturi şi propuneri de instalaţii, prin seria de picturi *Mâ*, bazate pe un ritual Dogon, inventând totodată *Umatula*, serie de picturi și desene pe care le va expune în 1990 la Galeria Emilia Suciu din Germania. Atunci revista „Artpress” publica un al doilea articol, bine documentat, în nr. 150, despre seriile de picturi „Umatula” şi „Mâ”.
În 1995, revine pentru o lună în România, unde regăseşte unele lucrări vechi și câteva carnete personale. Începând de atunci, realizează o serie de performanceuri private cu prieteni şi necunoscuţi, precum *Jimmy Ovadia ultima călătorie în Ţara Sfântă* (Galaţi, 1995, în colaborare cu un bătrân fotograf care se pregătea să plece definitiv în Israel), *Cum să mănânci un cub de lemn* (Changis-Saint Jean, 1995, în colaborare cu un alienat mintal necunoscut), *Aşteptând răsăritul într-o biserică abandonată* (Satul Houdan, 1996, în colaborare cu N. de K), *Samuraiul împuţit* (Paris, 2004, în colaborare cu Dino, un om al străzii).
În 1998, realizează *Traducerea de o noapte*, o instalaţie-performance durațională, de 36 de ore, într-o grădină privată izolată, despre relaţia dintre un artist şi o carte. În 1999, are loc a treia revenire în România, lucrează cu Gellu Naum, desene, performanceuri, obiecte, creând un material important pentru *Catching Dust / Bornaum* (proiect pentru o expoziţie şi carte de artist). În 2001, începe *Disturbing Kaf-ka: a tribal consume, un performance neintenţional, și publică volumele kafka / poèmes* (2001) şi *kafka / restes* (2003) la editura HHL, cu o nouă traducere în franceză de Julie Traueman. Publică mai multe cărți de artist, *Doing Tools* și un proiect multimedia, intitulat *Six Plenty Rooms With Nobody,* în 2002; *Celan Im Traum – Quatre Rêves Avec Paul Celan,* în 2003.
În 2005 inițiază seria *The Patterns Pattern Too* și creează primul model pentru *Prison for 1*, un ansamblu de 13 sculpturi văruite ca model arhitectural pentru o închisoare individuală. Cele 13 unităţi au o funcție bine specificată şi sunt transmise prin diferite canale de date vizuale şi acustice noninteligibile şi afirmaţii eliptice. În 2007, realizează *Die Strafmöbeln* – serie de 7 filme experimentale și *Inner Side* (un proiect la Galeria Alain Oudin, într-o expoziţie de grup). Publică în 2008 *Cropper Expanded*, carte de artist cu desene si sculpturi din ultimii zece ani. Continuă, în 2009, proiectul *Prison for 1* cu machete la scară variabilă pentru un proiect de carte de artist.
Printre ultimele proiecte se numără *Endless Extended*, serie de nonpicturi postdigitale, sculpturi și instalaţii; și *Emptiness As Emptiness*, machete tridimensionale pentru *In The Biggest World Canteen There Is Nothing To Eat*.
Anumite lucrări mai vechi sunt incluse, în 2010, în *Romanian Cultural Resolution*, organizată de ICR la Spinnerei, Leipzig. Tot atunci, Arnaud Lefebvre Gallery din Paris prezintă, pentru prima oară, fimele experimentale 1-7 din seria Die Strafmöbeln. În 2011 demarează proiectele web *4 days web performance with friends*, prezentate de Arnaud Lefebvre, și *Empty Rooms With Casual Sounds*, proiect web sound cu prietenii, disponibil pe Lightblack.org/ERWCS. În 2011-2013 participă în diverse expoziții de grup la Arnaud Lefebvre Gallery din Paris și Emilia Suciu din Germania. În 2013, lansează, împreună cu Decebal Scriba, galeria virtuală *Frequentlynowhere.com*, cu participare internațională, în cadrul căreia este prezent cu mai multe lucrări, printre care versiunea web pentru *Prison for 1, Unquiet 1* și *Crowd Abyss*. Participă, în 2014, la Paris Art Fair, prin intermediul Arnaud Lefebvre Gallery. // Intrare de dicționar redactată de IGOR MOCANU, în colaborare cu MAGDA RADU și DECEBAL SCRIBA

PRISON FOR 1
Câteva observaţii

(Text inedit)

Text de / Text by
IULIAN MEREUŢĂ

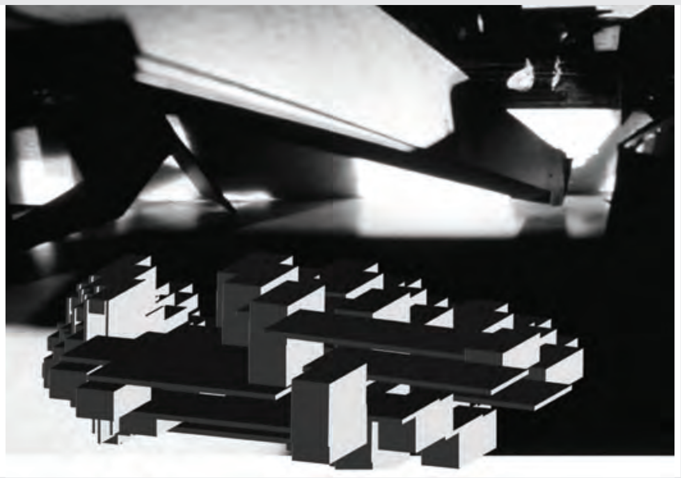
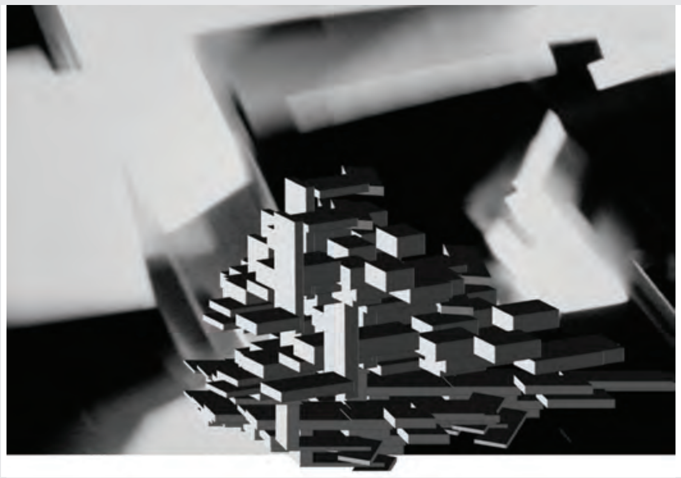
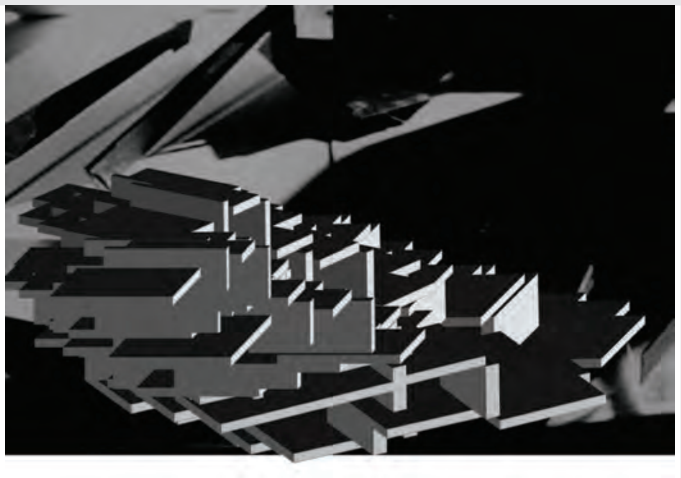
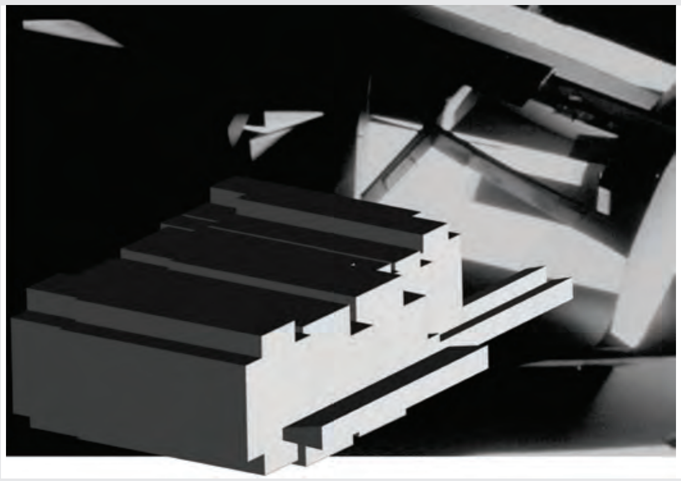
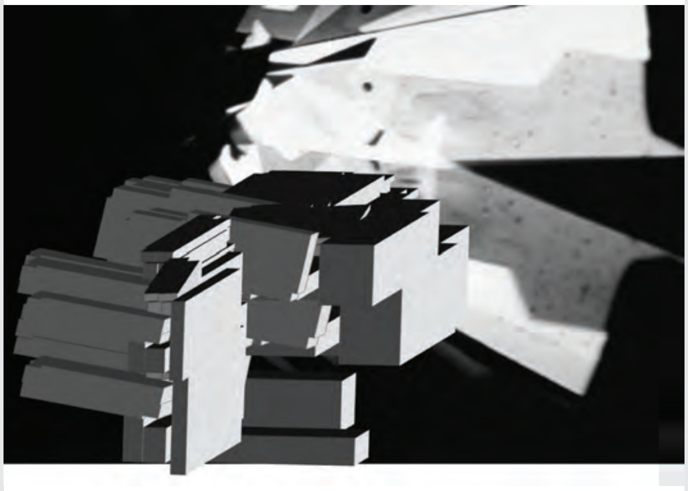
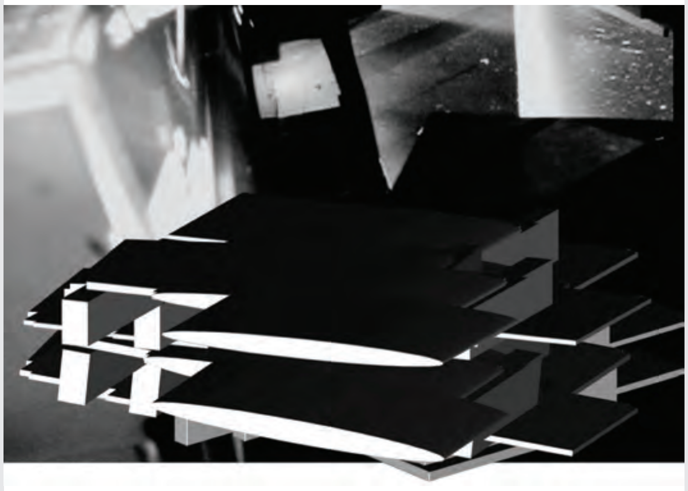
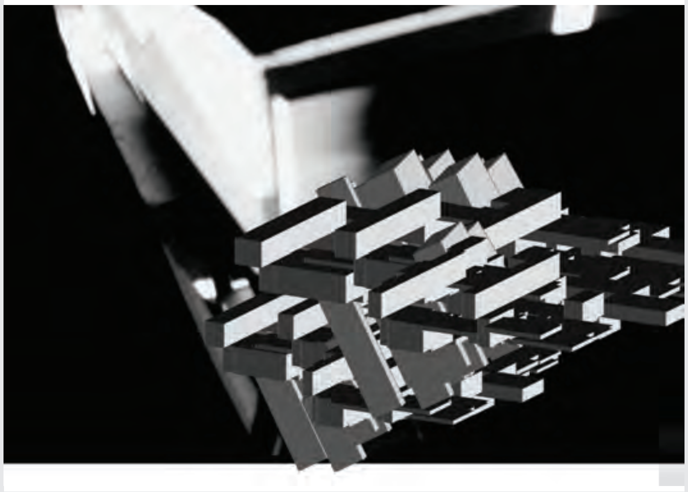
Ar fi oare o indecenţă să afirmăm că PRISON FOR 1 (sau *for ONE* în alte versiuni ale aceluiaşi proiect) re-spune raportul dintre trup şi suflet, dintre corp şi spirit?
Metaforic, am putea să ne întrebăm: nu este oare naşterea o condamnare la viaţă? Iar moartea – o dezrobire, o eliberare definitivă?
Peste aparenta banalitate a acestor întrebări, Omul scrie Sensul propriei Fiinţe.
Versiunea *Prison for 1*, care curge în buclă pe ecran, este concepută special pentru net, mai exact pentru un site de proiecte artistice şi literare: Frequentlynowhere.com.
Versiunea prezentată aici este compusă din 13 machete de sculpturi / arhitectură, care fac referire la structura generică şi la aparenţa imaginară a ÎNCHISORILOR.
Să luăm, pentru o tentativă de lectură mai convingătoare, numărul 2:

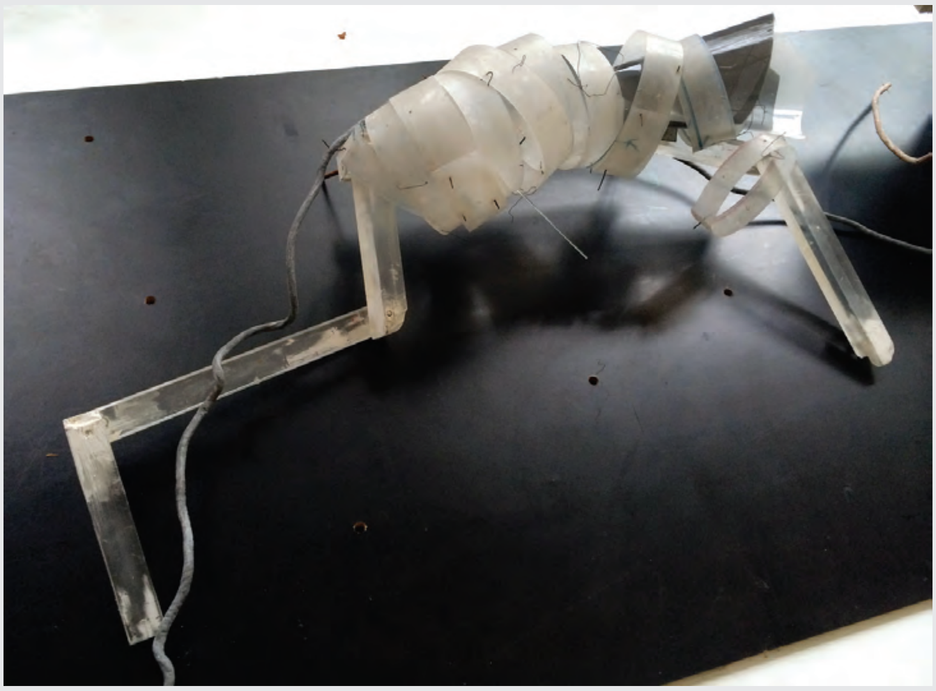
FIGURĂ
Este vorba de un model, de o machetă, de un prototip, realizate digital cu ajutorul unui program de desenare 3D: un modul, foarte simplu la început, va fi dezvoltat printr-o logică repetitivă şi combinatorie. Programul ne permite să schimbăm datele iniţiale, de exemplu dimensiunea, orientarea în spaţiu, unghiul de incidenţă al luminii etc. Într-un anumit stadiu, acest volum în dezvoltare ajunge la ideea de pornire: aceea ca, prin repetare şi comprimare, prin violenţa clar-obscurului şi prin alte elemente formale, să se sugereze arhitectura unei închisori.
Potrivit scării şi materialelor folosite, acest volum, rod al jocului combinatoriu al unui program informatic, ar putea fi privit în acelaşi timp ca: a) o simplă machetă de studiu, b) o sculptură de interior, c) o sculptură de exterior, d) o clădire.
Pentru *Prison for 1*, proiectul expus aici, trebuie luată în considerare posibilitatea d), aceea a unei clădiri, deci o arhitectură închisă, teritoriul unic al unei singure persoane, vizuina ei (aluzia la *Der Bau* a lui Kafka este, poate, utilă, dar nu şi indispensabilă, şi alţi autori au nutrit acest proiect), pe scurt, Închisoarea ei. O singură intrare, o singură ieşire. Ascunse. De negăsit pentru altcineva. Se înţelege de la sine, suntem prizonieri unici. Putem presupune nenumărate încăperi şi coridoare fără sfârşit. Şi, bineînţeles, deschizături parţiale (evident, ele nu vor permite o evadare spre exterior; şi, de altfel, ar putea oare Prizonierul să evadeze?). Graţie acestor deschizături, el va trăi cu (sau în) iluzia Lumii reale. Într-o expoziţie care *ar putea* fi realizată (ipoteză, evident, absurdă, acest proiect este exclusiv mental), spectatorii ar circula în jurul Închisorii; monitoare aflate pe pereţii spaţiului de expoziţie ar transmite încontinuu imagini captate de numeroasele camere de supraveghere plasate în interior (deplasările aleatorii ale deţinutului, răsfrângerile luminii pe pereţi, bezna spaţiilor neluminate etc.).
Am putea, însă, complica şi îmbogăţi după cum urmează varietatea spectacolului.
Am putea să implantăm captori înregistratori în creierul prizonierului – ipoteza nu este utopică sau absurdă, progresele tehnologice permit, azi, transformarea undelor cerebrale în imagini (neclare, dar lizibile) –, care ar fi, astfel, retransmise pe aceleaşi ecrane aşezate la exterior; am şti de ce este în stare Prizonierul în elucubraţiile lui cele mai derizorii, dar şi în elanurile lui sublime. Am obţine poate, totodată, şi o încercare de explicare a prezenţei sale în acel loc.
În ziua în care monitoarele vor afişa ecrane albe, directorul Muzeului şi spectatorii vor şti că *expoziţia* [expunerea] a luat sfârşit. Iată, aşadar, într-o tonalitate voit amuzantă, o interpretare posibilă.
Însă adevărata dezbatere propusă prin intermediul acestui divertisment teologic e următoarea: în dialogul *corp/spirit* ori *suflet/trup*, cine este acel *ONE (UNUL)* care se află închis în străfundurile noastre?
Pusă astfel, întrebarea e formulată mult prea abrupt, fapt pentru care îmi cer iertare.
Pentru a răspunde, fără, totuşi, a o face cu adevărat, deci mai curând pentru a ne situa pe tărâmul supoziţiilor, l-aş cita mai întâi pe Meister Eckhart: *Misiunea omului este să sfâşie vălul care îl desparte de Dumnezeu (UNUL).* Apoi, pe Maestrul Shankara, un mistic hindus din veacul al VIII-lea: Unul este sinele tău. Iată ce eşti!
Fireşte, proiectul va avea, atunci, ca titlu secret: *CAPCANĂ* pentru *UNUL*.

Iunie 2013

Traducere din franceză de BOGDAN GHIU
Mulțumiri domnului DECEBAL SCRIBA pentru publicarea textului, cât și pentru materialul vizual pus la dispoziție.

pagina alăturată
I. Mereuță, *Prison for One*, 2013 (©JM)



sus

I. Mereuță, *Make the void,* 1972 (©JM)

mijloc, jos

I. Mereuță, *Untitled,* obiecte, 2009? (©DS)

Iulian Mereuță
IMAGINAR DISECAT

Text de / Text by
ANCA ARGHIR

În anul 1969 revista „Arta Plastică” devenea mai simplu și mai elocvent ARTA, la inițiativa noului ei redactor-șef, Anatol Mândrescu. Acesta proiecta modernizarea publicației, momentul politic era propice, marca un acces de liberalizare. Sub această zodie favorabilă stă și lansarea pe piața ideilor a unei noi promoții de la ITA – secția de istoria și teoria artei a Institutului „Nicolae Grigorescu” (azi UNArte, Universitatea Națională de Arte), promoția care beneficiase de profesoratul lui Eugen Schileru, de prezența lui unică, iradiind inteligență și cultură.

În schema redacțională au fost cooptați Mihai Drișcu și Iulian Mereuță, dintre proaspeții condeieri impregnați de spirit neconformist, viu, curios și, prin lecturi, informați cu uzanțele extra muros ale meseriei. Potrivit profilului intelectual al autorilor, lui Mereuță îi reveneau comentariile unor aspecte acut moderne, pentru care avea afinitate în calitatea lui complementară, de artist. Acest creativ avatar al personalității avea curând să se instaleze ca destin. Organiza discret, în cadru domestic, performanțe, deschisese o expoziție, era adoptat de breaslă.

Prin 2013, la Paris, și-a adus aminte de câteva rînduri pe care i le scrisesem atunci, sub un desen, în cuprinsul unui eseu despre grafică. Le redau aici ca atare, fiindcă îmi spunea că i-au fost salutare.

În 1978 – mă stabilisem în Germania – m-a chemat la atelierul lui din Paris. Lucra la o serie de asamblaje cu o materialitate accentuată în asprimea bucăților de lemn scorojit și în caracterul frust al componentelor, cu vag aspect de ustensile fictive. Stilul era de tip expresionist și mesajul amintea de Kafka, ar fi putut servi ca ilustrație pentru *Colonia penitenciară* ori pentru mitul lui Odradek. Plastic se aflau, voit, pe treapta dintre starea precară a materiei corodate și salvarea ei în noua condiție de artefact cu statut estetic. Implicau deci evenimentul unei metamorfoze. Aveau un efect secundar de mizerabilism, înscris într-o convenție care specula paradoxul frumuseții urâtului.

Lucrările care cultivă valoarea aspectului frust, de uzură, amorsează, simbolic, pe cale asociativă, comentariul psihosocial, introducând considerații asupra lumii care le manipulează. Înregistrasem sensibilitatea socială a lui Mereuță, când, în redacție, perora pe marginea nu știu cărui western, condamnând eroizarea actului istoric al colonizării care distrusese cultura amerindiană.

Regăsesc procedeul asamblajului aplicat mai târziu în structuri complexe de obiecte superb malefice. Ele revin și proiectate în grafică, integrate în diverse cicluri și adaptate unor scenarii sumbre, care le scot în evidență potențialul dramatic. Factura lor mimează pe alocuri maniera constructivă, doar pentru a sabota impulsiv ordinea geometriei prin gesturi dezagregante care agită din interior compoziția.

Au trecut pe tăcute mulți ani, până când a avut loc, în 2013, un schimb electronic de mesaje; ignoram proiectele lui Mereuță, dar el a găsit ceva telepatic în întâmplarea care mă făcuse să-i scriu tocmai în acel moment:

IULIAN MEREUȚĂ: Desenele lui J.A. (1),
tuș

Desenul lui Mereuță interpretează urma unui eveniment existențial in vitro; scriitura e controlată, autorul fiind avizat asupra mecanismelor expresiei. Tip de desen criptografic — anunță un sens coerent, dar refuză să-l divulge. Regia e clasică: « evenimentul » e sugerat prin factorul timp marcat în treptele de intensitate ale liniei și prin factorul spațiu, notat în plan de rețeaua traseelor. Cîmpul optic traduce simbolic un cîmp vital; astfel determinat, desenul atrage atenția ca fenomenologie a limbajului vizual (conform ideii acceptate despre arta vizuală ca domeniu fenomenologic) în care sintagmele clare sau obscure dobîndesc, prin repetare, semnificație, tendință de organizare iconică și de stabilizare. Curentul alternativ, de șoc și persuasiune, al elocvenței e supravegheat, dinamismul psihic al ductului e mistificat din pudoare, se șterge urma energiei viscerale, se apasă pe artificiul stilistic.
Desenul e ales ca bun conducător de speculație, dar se autopersiflează și se autodistruge, precum mașina lui Tinguely, în comedia absurdului (antiteza trăită a voinței de exprimare și de încifrare, o comunicare ce se anulează singură). Simultan cu « fabula » burlescă a acestei ambiguități se percepe ironia, evadare din patetic.

deasupra
I. Mereuță, *Desenele lui J.A. (1),* Arta 9/1973

„A.A.: ...E cam mult de când n-am mai auzit nimic din atelierul d-tale sau din alte arii de manifestare. Mi-ar face plăcere să știu câte ceva.

I.M.: ...Da, după o lungă și penibilă perioadă de vid, în acest moment lucrez cu un grup de artiști la un proiect web numit *The Law Of Reciprocal Melancholy*, o idee care mi-a apărut așa, din eter. Vă invit să participați ori să vă implicați, scrisoarea venind ca o confirmare a acestei invitații, numărul de coincidențe și apeluri care acompaniază acest proiect in progress e foarte mare. Vă voi spune mai multe dacă doriți. Azi vă trimit un fișier .PDF, o parte dintr-un proiect mai amplu în care ies și intru după

inspirație sau curaj. Se deschide cu *Adobe Acrobat* și e preferabil de văzut în *full screen*...
P.S. Cunoașteți *Celan Im Traum*, o carte de artist pe care am făcut-o în 2003? Cum acum o am în .PDF, v-aș putea-o trimite.
Am comandat versiunea pe hârtie și am primit-o cu o cordială dedicație. E o „carte de artist”, obiect autoreferențial, inspirată de un vis cu Paul Celan, de patru ori reiterat și resimțit de artist ca un mesaj providențial. Motivul „Celan” include aluzii la tragedia poporului evreu, fie evocând, prin liniatura frântă, sârma ghimpată a lagărelor de exterminare (un desen reprezintă, molestată, abia distinctă, steaua cu șase colțuri), fie în invocarea parcă ritualică de nume cu rezonanță iudaică, citite poate pe lespedea cimitirelor israelite – le va fi văzut la Praga, în celebra necropolă –, așa încât volumul dezvăluie treptat structura unui film macabru, o alegorie a morții, compusă în codul imaginarului oniric.
Minuțios paginate, secvențele grafice alternează în contrapunct cu limbajul verbal, monosilabic, abscons: se alătură două sisteme convergente de semne. Gravurile sunt compacte, apăsat materiale, în timp ce textul, tipărit evanescent în griuri și rozuri obosite, asumă funcția secundă, de comentariu, traducând prin duct fluiditatea proprie gândului. Alegoria dă târcoale misterului, nu-i spune pe nume, îl evocă strategic prin metafore, corespondențe și extrapolări, care exacerbează percepția enigmei. Celan, ne amintim, s-a aruncat în Sena; în timp ce decesul biologic poate fi reflectat realist, sinuciderea, actualizând ideea de neant, transferă moartea în domeniul spiritual, sub incidența enigmei transcendentale. Mereuță însuși avea să ilustreze personal, în trup și suflet, diferența.

Postumă acum, privirea retrospectivă asupra operei distinge obsesia constantă a morții, coerența subjacentă de ordin existențial sub fluctuația de ordin tehnic. Cartea, începută în 2003, incluzând unele motive din ansamblul operei, se așază, ca de la sine, în centrul complexului pe care îl compun celelalte cicluri, unele grafice, altele spațiale și temporale, în regim de instalație sau „eveniment” – cum e proiectul de arhitectură din scenariul performanței *Prison for one*, care nu are cum să nu amintească, vizual și literar, de Temnițele lui Piranesi, dar și de *Procesul* lui Kafka, fiind totodată nucleul proiectatei performanțe colective în web, *The law of reciprocal Melancholy*.
„The idea becomes a machine that makes the art”, ideea devine o mașină care produce arta – definiția dată de Sol Lewitt artei conceptuale – oferă explicația plauzibilă pentru întregul *modus operandi* ales de Iulian. Dar, formulată în terminologie tradițională, opera lăsată de Mereuță s-ar situa sub categoria barocului, iar prin această subsumare, ea ar fi acceptată ca expresie contemporană a unui comportament care transgresează clasificarea istoricistă, pentru a denumi formele de manifestare luate de însăși condiția sau chimia neliniștii creative.
Cu toate pierderile și distrugerile de vestigii și în ciuda sentimentului său patetic de insuficiență în explorarea profunzimii, unde ne-am putea descoperi arhetipul sau secretul episodicei prezențe telurice, opera lui Iulian Mereuță trebuie neapărat adunată într-o monografie, nu pentru a fixa vreo ceremonioasă admirare *a posteriori*, ci ca să documenteze exemplara asiduitate a artistului, în efortul de a face vizibil – după expresia lui Klee – cu instrumentarul artei abstracte, un domeniu al experienței ideatice.
Neuss, octombrie 2015

pe pagini
Imagini din atelier, 2014 (@DS)

PARTEA ȘI ÎNTREGUL
(fragment)

Pentru Iulian Mereuță

Text de / Text by
SANDA AGALIDES

Contextul mi-a dat răgazul să mă îndoiesc când am primit vestea ca Iulian (Lulu) Mereuță a încetat din viață. Recent primisem câteva rânduri de la el și un link prin care începuse să-mi trimită updateuri zilnice despre o expoziție la care era invitat să participe.

Ambiguitățile netului mă depășeau. Relația mea cu Lulu era pur electronică. Nu ne întâlnisem față în față, cum se spune, niciodată. Distanța în spațiu era cauza principală, dar se pare că, de fapt, amândoi acceptam sa fim invizibili, prieteni prin corespondență. Ocazia unei întâlniri trecuse pe lângă noi nu de mult, când aflându-mă în Paris pentru scurtă vreme, nu am făcut vreun efort sa depășim o neașteptată inconveniență ce ne-a împiedicat să ne vedem. Ca și cum virtualitatea făcând nesemnificativă realitatea concreta a relației noastre, ci o înlocuise.
Într-o curioasa stare de așteptare nedumerită, am luat de pe raftul bibliotecii un dosar pe care scria Mereuță și am început să-l răsfoiesc. Conținutul dosarului era predominant personal: imprimate după traduceri din Rilke, cronicile Rambert, un CV, o selecție de e-mailuri dintre noi, publicabile cred ca E-mail Art. Uitasem de cronica lui Cassagnau din revista „Art Press": *„La serie definit le devenir-sense de la geometrie [...] ces constructions, tenues parfois a la limite de l'extenuation, ont un regime de significations proche de certains pieces sur papier de Beuys"* (despre picturile lui I.M. din seria *Umatula* și *Mâ*).
Am continuat să scotocesc în dosar, ca și cum aș fi putut găsi probe doveditoare că nimic rău nu i s-a întâmplat lui Lulu. Aveam de gând să-i scriu și, fără să-i spun că circulă zvonul că nu mai e în viață, să-l întreb niște detalii despre subtitlul blogului „frequentlynowhere".
Trec de xeroxurile din Paul Virilio din dosar și mă opresc la un graffiti fotografiat și dedicat în blog scriitoarei americane Fanny Howe. Fanny și Lulu erau amândoi fanii poetului Rainer Maria Rilke (1875-1926), iar la „punctul" de întâlnire a celor trei, Lulu, care trecea printr-o adâncă epuizare nervoasă, și-a regăsit energia vitală. Citind graffitiul, am început să-mi dau seama. *„A dead poet doesn't write anymore. Hence the importance of staying alive"*. Și dacă ce era important nu se întâmpla? Poetul era, putea fi oricine. Poate că răul se întâmplase. Lulu era dinamic, dar nu voinic. Mai mult ca sigur, linkul despre expoziție pe care-l primeam era expediat automat, așa încât faptul că nu confirma moartea prietenului meu nu însemna că o infirma. Tot ce făceam pentru a nu mă confrunta cu adevărul sfârșitului lui era defensiv și zadarnic, *„so we live and are always taking leave"* (Rilke).
Eu nu îmi amintesc nimic, dar s-ar părea că o fotografie arată, și Lulu confirmă, că ne-am întâlnit prima oară cu ocazia unui așa numit pe atunci happening, intitulat *The Cakeman*, care a avut loc în anii '70, organizat simultan la Londra de Paul Neagu și la București de Iulian Mereuță.
Dialogul nostru prin corespondență a început acum cinci ani, odată cu revenirea mea din California, însă rădăcinile mai vechi, care întăreau comunicarea noastră prin e-mail, datau din vremea când fiecare separat am învățat ce însemna Războiul Rece.
Șansa ratată a unei întâlniri și a câtorva momente petrecute împreună într-o cafenea din Paris? Virtualități, dar excepțiile de la regulă sunt nenumărate și e bine să nu le uitam.

Note despre *Prison for 1*
Los Angeles şi Bucureşti
Prison for 1 se compune din 13 modele digitale şi cadre video. Ea face parte din proiectul de web mai amplu al lui Iulian Mereuţă, o lucrare în progres deschisă participării internaţionale (frequentlynowhere.com/julian-mereuta-prison-for-1).
Un exemplar tipărit al lucrării lui Mereuţă, ***Prison for 1, Quelques remarques***, putea fi găsit online la expoziţia de grup de la Arnaud Lefebvre Gallery.

Meteorologie sau Teodicee
Modelele digitale şi cadrele video inventează sau reprezintă o scenă surprinzător de alarmantă: apartamente goale se năruie, o arhitectură expresionisto-futuristă dezmembrată se întinde pe diagonală de-a latul ecranului, piese de computer şi obiecte disparate neidentificate sunt suflate în toate direcţiile de o furtună convulsivă, în alb-negru, creată de om sau trimisă de Cel de Sus.

Închisori pentru mulţi
Dar unde este închisoarea? Poate că asta este închisoarea de acum, ea este ubicuă, atotcuprinzătoare, colectivă. Nu este nici romantică, dar nu e nici gulag. Nu e nevoie să arate diferit, şi anume, ca o închisoare.

Gulag...Sociologie
Este versiunea contemporană, coşmarul din epoca digitală, hibridul de geometrie Bauhaus şi de triunghiuri expresioniste. Înapoi la geometrie, la cea Euclidiană şi cea a discipolilor lui, care dăunează corpului şi imaginaţiei... Unde este maniera futuristă? Futurismul este prezent, dar „maşinăria viziunii" merge lent. În general, diferitele compoziţii care alunecă între ele sunt shareuite ca pe Facebook sau pe Twitter. Spre deosebire de gulag sau de lagăre, aceasta nu este o închisoare în afara oraşului. Trebuie să fie peste tot, într-un oraş care este pretutindeni. Nu ai unde merge la camping în vacanţe, deşi atunci când ţi-ai luat carapacea, te poţi mişca precum melcul. Există totuşi cartiere, şi unele sunt interzise pentru melcii din clasa de jos. Nu există motiv pentru a fi exclus din anumite cartiere, deoarece ne-libertatea este împărtăşită. Dar a fi exclus a căpătat treptat o aură care face ca asta să fie atât de DEZIRABIL!

Un cuvânt pentru două
Mintea omenească s-a descotorosit de multe cuvinte. Ne putem descurca și cu mai puţine. Aşa că înăuntru este ca afară. Ai crede că eşti liber.
Doar pălăvrăgeala zgomotoasă care continuă pe gradenele acestui teatru de închisoare simulată sparge tăcerea, reamintindu-ţi că eşti înăuntru...

La urmă, dar nu în ultimul rând
Prison for 1 mi se pare foarte ciudată, dacă nu de-a dreptul absurdă; *Câteva remarci* despre *Închisoare pentru unul* ale lui Mereuţă îmi explică trunchiul metaforei sufletului. Softurile, modelele prototip şi instalaţiile de galerie imaginate de el desfac în galerie scenariile uluitoare ale capcanei narative reprezentată de închisoare, şi esenţa calităţii de a fi unul. El numeşte acest flirt complex cu Evul Mediu *Divertissement theologique...* Te uiţi la imagini şi acestea sunt înfricoşătoare. Nu ai pe unde să scapi de piesa care se joacă în galerie. Totul este compus din raze de lumină. Nu poţi să spargi nimic, încerci să apuci ceva şi mâinile tale sunt goale. Dacă descrierea lui Mereuţă şi aforismele scrise în ale sale „remarques" ataşate la cele 13 modele digitale şi cadre video intitulate Prison for 1 are unele nuanţe ironice, frica este închisoarea... Viaţa şi moartea lui – acte de neînfricare.

Creatorul
Propoziţia „Obscuritatea mântuieşte mintea" este plasată între titlu şi secvenţa de imagini apocaliptice. Are un efect de liniştire asupra mea; economia ei calmă reflectă rezistenţa energică a artistului care se confruntă cu şi resimte îngrijorare, deznădejde, durere şi pericol, inseparabile de distrugerea sa care se produce, subliniind experienţa conştientă a artistului creator şi receptacol al distrugerii cumplite, care e pe cale în această Judecată de Apoi la punctul de cotitură postmodernist.
Compoziţia lui Mereuţă este ca o partitură muzicală. Pentru acest interpret, *Prison for 1* este un exerciţiu complicat de cuvinte / imagine, în care cele mai vechi întrebări despre libertate se întâlnesc cu preocupări ale erei digitale. Artistul Mereuţă scoate din priză pentru un moment sursa de lumină, pentru a lăsa întunericul să pătrundă, ceea ce le permite fragmentelor sparte ale limbii mele să asambleze un adevăr nou, căutând întrebări şi amestecând profeţii.

Jocul înşelător
Virtualitatea prizonierului este înăuntrul şi în afara ansamblului scenic de pe ecran, ca şi cum ar privi prăbuşirea ordinii prescrise de operaţiunile mecanice din afara ecranului. Piesele de computer sau fostele oraşe construite ca nişte cutii sunt un indice al baletului electronic invizibil. Declaraţiile naive și pline de furie ale lui Virilio despre consecinţele timpului real şi virtualitatea înlocuirii materiei cu electromagnetismul. Totuşi, devotamentul său constant faţă de non-violenţă mă lasă să scap cu maculatura sporovăielii...

***Obscuritate* este uneori *beznă* în română**
Obscuritatea, subiectul gramatical şi funcţia de motto care regizează ingenios cursul exerciţiului aforistic de cuvinte şi imagini al lui Mereuţă. Obscuritatea este un fel de Dao pentru *Prison for 1*: întuneric, incomprehensibilitate, necunoscutul, nenumitul şi numitul, ea supravieţuieşte şi îi supravieţuiesc toate îndoielile referitoare la mântuire şi la minte, lăsându-i pe gardienii de închisoare să recupereze reziduurile de libertate împrăştiate pe podea.

pe pagină
I. Mereuță, *Desene din ciclul Die Erde*, 1985 (©JM)

dezbateri

// DEBATES

A COLECŢIONA ARTĂ CONTEMPORANĂ ÎN EUROPA DE EST*

Text de / Text by
GÁBOR ÉBLI

deasupra
Bourse Art Museum, Letland, Riga, installation view

I. Muzee în rivalitate regională?

Neoavangarda est-europeană din anii '70 şi arta contemporană sunt redescoperite, şi una, şi alta, în cadrul regiunii şi dincolo de ea. Sub comunism, constrângerile ideologice au împiedicat ca arta postbelică progresistă să fie canonizată. După căderea Zidului, câteva expoziţii anume au aruncat o privire asupra artei din regiune, fără să o exploreze în mod sistematic. În acelaşi timp, din punct de vedere politic, ţările din Estul Europei s-au simţit eliberate de identitatea forţată de tip bloc sovietic şi le-a trebuit mai bine de un deceniu să accepte din nou legăturile comune.

Acum, la un sfert de secol după căderea Cortinei de Fier, se manifestă mult interes pentru identificarea tendinţelor comune în arta ultimilor 40-50 de ani din Europa răsăriteană. Cercetarea şi iniţiativele de colecţionare au fost lansate şi ele de instituţii de dincolo de această regiune, ceea ce a făcut ca muzeele din Europa de Est să devină conştiente de urgenţa achiziţionării de lucrări chiar înainte ca preţurile să crească.

Anii 2000, mai ales înainte de izbucnirea actualei crize economice (2008) au adus şi ei dinamism pieţei de artă contemporană din Europa de Est, împingând din nou muzeele să treacă la acţiune, ca nu cumva colecţionarii să acapareze lucrările seminale. O altă motivaţie pentru crearea de muzee de artă contemporană şi extinderea colecţiilor lor în regiune a venit din realizarea faptului că discursurile naţionale din scrierea istoriei artei, din fiecare ţară, aveau să fie amplificate considerabil de pregătirea unui context regional est-european, evidenţiind similarităţi şi diferenţe în arta din regiune, mai degrabă decât să încerce să poziţioneze scena artei contemporane din fiecare ţară, fie pe cont propriu, fie în raport cu procesele universale din artă.

O serie de alţi factori explică actuala expansiune a colecţiilor publice de artă contemporană din regiune, în timp ce muzeele care se nasc arată un mare grad de diversitate a misiunii lor, de independenţă, spirit progresist şi amplasare urbană. Deşi Europa de Est ar putea fi concepută cel mult ca o cohortă dezlânată de state naţionale mici, adesea proaspăt independente, care se întind de la Marea Baltică până în Balcani, vestul Rusiei şi estul Germaniei, ca punct de pornire este înţelept să schiţăm situaţia din cele două centre muzeale din Rusia, deoarece ambele manifestă o întoarcere puternică spre arta contemporană.

La Sankt Petersburg, Ermitajul a anunţat în Programul său 20/21 din 2007 şi de atunci a organizat un număr de expoziţii temporare pentru artişti contemporani de frunte, de la Louise Bourgeois la Tony Cragg, achiziţionând lucrări ale acestora, mai ales prin donaţii de la artiştii recunoscători. Au fost invitaţi foarte puţini artişti ruşi, cum ar fi grupurile de lucrări ale cuplului Kabakov şi Dmitri Prigov, tot prin donaţie, pentru a îmbogăţi această colecţie, care este acum expusă permanent în aripa nouă a muzeului.

În contrast cu acest accent îndeobşte pe clasicii străini în viaţă, celălalt mare muzeu din oraş, Muzeul Rus, oferă o naraţiune detaliată a artei naţionale din secolele XX şi XXI. Expoziţia permanentă din Aripa Benois a vastei clădiri trasează istoria artei ruse, incluzând un spectru larg de realism socialist şi încheind cu o mare selecţie de poziţii avansate, mai ales neoconceptuale, din jurul anului 2000.

Tot Muzeul Rus este cel care se ocupă de prezentarea lucrărilor internaţionale donate / depozitate de Fundaţia Ludwig din Germania. Găzduit din 1995 în Palatul de Marmură (la mică distanţă de Ermitaj şi de Muzeul Rus), Muzeul Ludwig expune lucrări americane şi europene iconice, din ultima treime a secolului XX, cu adăugiri ruseşti specifice.

Împreună, cele trei muzee din Sankt Petersburg oferă o privire de ansamblu asupra artei contemporane străine şi naţionale, care poate că nu este pe deplin sistematizată şi echilibrată, dar care propune totuşi o evoluţie majoră faţă de începutul anilor '90, când nu exista nicio prezentare permanentă a artei contemporane în acest oraş.

La Moscova, în timp ce Muzeul Puşkin, corespondentul Ermitajului, stă deocamdată departe de arta contemporană, pandantul Muzeului Rus, Galeria de Stat Tretiakov, a devenit un jucător-cheie în reprezentarea muzeală a artei secolelor XX şi XXI. La fel ca Muzeul Rus, Tretiakov inserează arta vie într-o lungă naraţiune istorică, aducând un omagiu deplin realismului socialist. Expoziţia permanentă de artă modernă şi contemporană este atât de vastă, încât este găzduită într-o clădire separată, fosta Casă a Artiştilor, construită în 1959 şi reamenajată ca muzeu acum, din 2007, şi cu săli pentru expoziţii temporare. O altă asemănare cu modul de a privi arta contemporană al Muzeului Rus este accentul exclusiv pus de Tretiakov pe poziţiile ruseşti.

deasupra
Esterhazy, Danica Dakic, *La Grande Galerie*, 2004, c-print_aluminium

Astfel, cele două principale muzee de artă contemporană ale ţării prezintă arta contemporană într-o manieră fundamental identică: ordonată istoric drept continuare a artei moderne, lipsită de context internaţional ca o naraţiune rusă închisă, totuşi cu alegeri destul de progresiste, cu lucrări care atestă un grad înalt de sensibilitate estetică şi / sau socială, de experimentare.

Întrucât Moscova oferă două alte muzee de stat care se ocupă de direcţii specifice ale artei contemporane (Muzeul de Artă Modernă din Moscova, MMoMA, şi Muzeul de Artă Multi-Media din Moscova, MMAM), iar Centrul Naţional de Artă Contemporană, găzduit în prezent într-o fostă clădire industrială, va fi transformat într-o colecţie majoră, parţial internaţională, cu o clădire nou construită, există o reţea destul de densă de muzee de artă contemporană în capitala Rusiei. Ceea ce lipseşte totuşi, de interes special pentru analiza noastră, este cadrul est-european: versiunile actuale sau planificate ale muzeelor şi colecţiilor lor de artă contemporană, fie din Sankt Petersburg, fie din Moscova, plasează tendinţele ruseşti pe cont propriu într-o paranteză naţională ori într-un lanţ mare universal, fără să dea atenţie Europei de Est. Deşi acest lucru poate fi de înţeles pentru Rusia, exemplele următoare din Europa Răsăriteană, în sensul strict, vor tinde spre o direcţie diferită.

Ca dimensiune, ţara care a construit o reţea ambiţioasă de muzee, începând de la mijlocul anilor 2000, cu o înţelegere destul de diferită despre ce înseamnă arta contemporană şi muzeele sale, este Polonia. Inspirându-se din tradiţiile timpurii de aliniere la arta avangardistă din Lódz, din anii '30, Polonia a lansat recent două programe guvernamentale pe scară mare de dezvoltare muzeală.

Primul, în 2004, programul *Znaki czasu [Semnele Timpului]*, cofinanţat de guvernul central şi de cele locale, a iniţiat crearea de noi colecţii publice de artă contemporană în circa 20 de oraşe. Văzând dilemele proiectului, cum ar fi dispersarea fondurilor datorită numărului de instituţii participante şi alegerile de-a dreptul identice în stabilirea unui nou canon al artei contemporane poloneze, precum şi limitarea alegerilor la poziţii naţionale, guvernul a introdus un al doilea proiect în 2010. Acesta cuprinde în prezent patru muzee, câte unul la Varşovia, Cracovia, Wroclaw şi Lódz, cu bugete semnificativ mai mari şi cu un juriu central care decide asupra cererilor de achiziţii care trebuie să includă un profil viitor planificat pentru muzeu, diferit de cel al celorlalte muzee, precum şi un program internaţional.

Din cele patru muzee, cel din Cracovia (MOCAK) are o clădire nou construită, fiind astfel primul muzeu specializat în arta contemporană din ţară, cu o instituţie, colecţie şi clădire noi. La Wroclaw şi Lódz, sediile muzeelor sunt în clădiri renovate din secolul XX, un adăpost antiaerian din timpul celui de-al Doilea Război Mondial şi, respectiv, o fabrică de textile. Wroclaw are în plan încă un muzeu, într-o clădire total nouă. La Varşovia, proiectul de a ridica o nouă clădire este în impas de câţiva ani; din iarna lui 2012, colecţia a fost expusă într-o altă locaţie, o clădire modernistă, care nu este ideală pentru expoziţii, dar este situată central şi are o arhitectură frumoasă, un reper pentru secolul XX. Toate cele patru muzee intenţionează să pună în lumină versiuni diferite ale artei poloneze contemporane, prin definiţie într-un context internaţional care să fie fidel specificului est-european şi să încerce să meargă mai departe, către scena globală, fără limitări regionale. Cele patru muzee încearcă astfel să răspundă sfidărilor curatoriale pe trei nivele: reînnoirea canonului naţional, formularea unei definiţii regionale şi integrarea în discursul artei contemporane.

Printre celelalte patru ţări din grupul Visegrad, Ungaria a înregistrat o dezvoltare la fel de rapidă mai înainte. Primele expoziţii de la Fundaţia Ludwig, din Germania, s-au organizat la Budapesta deja în a doua jumătate a anilor '80, aprobate fiind de pragmaticul regim comunist drept semn de deschidere culturală. Odată cu prăbuşirea Zidului, această colaborare a adus donaţii, depuneri de bani şi sprijin financiar anual de la cuplul Ludwig, culminând, în 1996, când guvernul Ungariei a înfiinţat un Muzeu Ludwig independent – Muzeul de Artă Contemporană, într-o aripă a fostului Palat Regal. Mutat zece ani mai târziu într-un complex cultural nou creat, pe malul Dunării, muzeul s-ar putea muta a treia oară în 2017, dacă se materializează planurile actualului guvern pentru un nou cartier de muzee, finanţat cu fonduri europene. Strategia de colecţii a muzeului a trecut şi ea prin câteva mutaţii. Înzestrat iniţial de cei doi Ludwig cu lucrări seminale de artă din SUA şi Europa Occidentală, din ultima treime a secolului XX, la început a încercat să-şi extindă această colecţie universală şi să aleagă referinţe ungare potrivite pentru aceeaşi perioadă. Întrucât achiziţiile internaţionale semnificative nu erau fezabile din punct de vedere financiar, iar lucrările ungureşti, indiferent cât de bune ar fi fost ele, nu aveau conexiuni directe cu acestea, muzeul a realizat treptat importanţa segmentului regional est-european, adică tocmai stratul dintre naţional şi universal. Achiziţiile recente au subliniat acest program est-european, făcând din Muzeul Ludwig un rival al celor patru instituţii din Polonia, ca şi al celor două muzee principale din regiunea ex-iugoslavă.

Primul dintre acestea două, care a îmbrăţişat arta est-europeană, a fost Muzeul de Artă Contemporană din Ljubljana, capitala Sloveniei. Prima care s-a desprins de fosta Iugoslavie, Slovenia, a optat pentru un holding nou, curatoriat profesionist, al artei contemporane din regiune, chiar începând din anii 1990. Zdenka Badovinac, Directoarea Moderna Galerija, a iniţiat această Colecţie ArtEast 2000+, cu un nume sonor, recrutând o Comisie de Consultanţă excelentă (Igor Zabel, Harald Szeemann, Viktor Misiano şi Piotr Piotrowski), al cărui miez internaţional, de notat cele patru naţionalităţi diferite, poate fi considerat unic în această parte a Europei. Acest program a preconizat, de aseme-

deasupra
Muzeul de Artă Contemporană Metelkova (MSUM), Ljubljana, Slovenia, imagine din expoziția permanentă
Muzeul Kampa, Praga, Republica Ceha, imagine din expoziția permanentă

nea, ceea ce pare azi obligatoriu pentru majoritatea strategilor muzeali: să începi povestea cu neoavangarda ultimelor două decenii de comunism, acest context istoric, împreună cu perspectiva regională, furnizând cadrul potrivit pentru aprecierea artei contemporane actuale din Europa de Est.
Ca să nu pară doar o poveste de succes prea facil, colecţiei i-a trebuit peste un deceniu ca să-şi găsească un acoperiş stabil. În final, în toamna lui 2011, a fost inaugurată locaţia permanentă a Muzeului de Artă Contemporană Metelkova (botezat după numele străzii), într-o fostă cazarmă militară modernizată.
Ca alte cazărmi care găzduiesc Muzeul de Etnografie şi o secţie a Muzeului Naţional Sloven, a apărut, în această parte a oraşului, o insulă de muzee, care promite să atragă mai mulţi vizitatori decât ar putea să o facă un muzeu de artă contemporană, ceea ce reprezintă o problemă critică pentru multe noi muzee din alte părţi ale Europei de Est.
Prezentarea permanentă a Colecţiei ArtEast 2000+ se bazează şi ea pe o premieră. Pentru a umple lacunele care pot fi înţelese, muzeul a făcut parteneriat cu un număr de alte instituţii din Spania şi Belgia, pentru a roti colecţiile lor. Această reţea, numită L'Internationale, îi permite Ljubljanei să importe poziţii străine esenţiale în expoziţiile sale permanente, de la muzee de frunte, precum MACBA din Barcelona, permiţându-i în acelaşi timp colecţiei slovene să fie prezentă cu lucrări est-europene seminale în expoziţiile permanente ale centrelor de artă occidentale, cum ar fi Van Abbemuseum din Eindhoven. Această strategie de a face schimburi de lucrări Est/Vest este nu doar o modalitate deşteaptă de a contracara moştenirea Cortinei de Fier, ci şi o alternativă la piaţa de artă. Fiecare muzeu nu trebuie să cumpere lucrări din toate tendinţele istoriei recente a artei, instituţiile putând să se extindă în mod complementar, în loc să rivalizeze în privinţa achiziţiilor fiecăreia dintre ele.
Celălalt muzeu ex-iugoslav, care este foarte activ în canonizarea artei est-europene, se află la Zagreb, în Croaţia. Pornind de la o colecţie iniţiată de municipalitate în 1958, acest muzeu de stat, în prezent, este localizat în Novi Zagreb, un oraş adormit de pe celălalt mal al râului Sava. Noua clădire, vastă, proiectată de un arhitect croat care a adoptat un limbaj geometric clar, finisată în 2009, îi supune pe curatori la două teste: cum să o umple cu expoziţii şi programe în vremuri de bugete reduse şi cum să invite publicul din vecinătate, format în majoritate din navetişti, pentru care idiomurile artei contemporane trebuie să fie mai întâi făcute atractive. În ciuda acestor obstacole, muzeul poate fi interpretat ca o afirmaţie majoră a guvernului Croaţiei independente de a instaura o instituţie culturală, în concordanţă cu actualul *boom* al muzeelor pe plan global; şi de a pune în valoare arta croată modernă şi contemporană, cea din alte ţări ex-iugoslave, arta est-europeană în mare, precum şi arta universală, în limitele colecţiei. O clădire puternică şi o colecţie ambiţioasă trebuie înţelese aici ca semne ale determinării elitei culturale şi politice din Croaţia să plaseze ţara, cu astfel de instituţii cu mare valoare simbolică, în poziţii puternice pe harta internaţională.
Dincolo de instrumentele esenţiale de canonizare din care am menţionat mai multe până acum (contextul istoric şi regional, expunerea extensivă permanentă în locaţii nou modernizate), Zagrebul exemplifică şi deschiderea către *new media*. Un loc comun pe plan global, istoricii de artă, managerii de muzee şi publicul din Europa de Est au trebuit să se familiarizeze cu un spectru tot mai larg care uneşte arta şi tehnologia, cu mediile de imagine în mişcare, sunet, bazate pe internet şi alte tipuri de *software*. Cu un teatru multimedia în clădire, Muzeul din Zagreb se concepe ca o instituţie de artă orientată spre media.
Muzeul de Artă Contemporană (MSU) din Zagreb a făcut şi el act de pionierat, schimbând în mod regulat prezentarea expoziţiei permanente. În timp ce pentru multe instituţii din regiunea noastră, mai ales galeriile naţionale monolitice şi alte muzee mari, expoziţiile permanente încă înseamnă literalmente prezentări pentru deceniile ce vor să vină, pe plan internaţional şi, mai ales, în lumea în schimbare rapidă a artei contemporane, expoziţiile semipermanente se rotesc frecvent. Cererea Zagrebului pentru o Colecţie în Mişcare a ajutat la popularizarea acestei strategii, care contribuie şi ea la canonizare, arătând diferitele feţe ale artei contemporane, recunoscând ca sunt posibile lecturi diferite ale fenomenelor artistice şi, prin aceasta, invitând de asemenea publicul profesionist şi cel larg să revină, din timp în timp, nu doar la expoziţiile temporare, ci şi la cele permanente.
Printre celelalte ţări din fosta Iugoslavie care împărtăşesc un potenţial viitor de a se alătura acestei dezvoltări a muzeelor, Serbia, cu bine cunoscutul său Muzeu de artă modernă şi contemporană din Belgrad, trebuie menţionată prima, acesta fiind una dintre cele mai proeminente instituţii de gen din Europa, la momentul creării şi construirii sale (1958), acum fiind într-o situaţie politică nesigură. Muzeul de artă contemporană din Sarajevo, pe de altă parte, a avut un start rapid prin logica lui contrarie, drept rezultat al devastărilor de pe urma războiului iugoslav, totuşi, donaţiile făcute la finalul anilor '90 de artişti internaţionali de frunte, care formează Colecţia Ars Aevi, nu au mai crescut şi nu au reuşit să se stabilizeze într-o instituţie. Doar timpul va putea spune dacă aceste iniţiative şi altele asemenea, cum ar fi centrul Marinei Abramović de la Cetinje, din Muntenegru, vor produce rezultate durabile şi muzee care să funcţioneze bine.
În timp ce cazurile anterioare au în comun focalizarea pe un canon regional vag definit pentru arta est-europeană, la care se adaugă ambiţia de a forja o poziţie pentru acest canon în discursul global despre artă, există numeroase alte muzee de artă în regiune care urmează o cale diferită. O opţiune este concentrarea pe arta unei naţiuni anume. Asta se poate vedea, de pildă, în Slovacia, unde Galeria Naţională, şi nu un muzeu specializat,

dreapta
National Gallery of Art, Lithuania, Vilnius, exterior view
Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw

pagina alăturată, de la stânga la dreapta
Museum of Contemporary Art, Cracow, Poland,
vedere exterioară
Lódz, Poland, MS 2, Modern and Contemporary Art Museum
Intervenţie permanentă pe zid de Lawrence Weiner

se ocupă de arta modernă şi contemporană. În prezent în curs de renovare, sediul acestui muzeu, localizat în fostul Turn de Apă pe Dunăre, în centrul Bratislavei, include de obicei unele lucrări contemporane, din colecţia sa relativ mică, în expoziţia permanentă generală, ordonată istoric, de artă slovacă. Câţiva curatori au încercat să facă presiuni pentru colecţii mai sistematice şi mai progresiste, cooperând într-o colecţie autonomă, posibil într-un viitor muzeu de artă contemporană de sine stătător, dar rezultatul de până acum a fost doar aşa-numita Colecţie de Arte Media, din cadrul muzeului. Aparent, arta contemporană va trebui mai întâi să câştige o semnificaţie politică/publică mai mare în ţară, pentru a se bucura de mai multă atenţie, în termenii unui buget mai generos şi ai unei instituţii specializate.

Galeriile Naţionale au şi ele sarcina de a reprezenta arta contemporană într-un număr de alte ţări. În Cehia totuşi, Galeria Naţională funcţionează ca o umbrelă pentru mai multe colecţii, organizate în locaţii individuale. Astfel, arta contemporană are o expoziţie permanentă, una proprie, în fostul Palat al Târgurilor Comerciale, din cartierul Holesovice din Praga, dar acesta încă nu este câtuşi de puţin un muzeu contemporan specializat. Modelul de la Praga este un compromis: colecţii extensive, expoziţie pe scara mare, o locaţie specifică, totuşi fără autonomie instituţională. Prezentarea începe cu modernismul clasic şi înaintează istoric spre prezent, ceea ce implică faptul că arta contemporană nu este caracteristic diferită de cea modernă, ci doar un capitol actual, care va fi în curând procesat, de maşina muzeală a timpului, într-o categorie din cronologia seculară a artei. Spre deosebire de celelalte locuri văzute până acum, prezentarea de la Praga integrează arta plastică modernă contemporană cu arta aplicată şi designul, punând din nou între paranteze trăsăturile specifice ale artei contemporane, dar furnizând în schimb un context cultural holistic. Nici colecţia, nici prezentarea ei nu are un focus est-european, deşi lucrările ceheşti nu sunt lăsate de capul lor; lucrări selectate, vest-europene, semnalează spiritul internaţional al timpului lor.

Muzeul de artă estonian este o grupare similară de mai multe colecţii de artă naţionale, cu ultimul reper, KUMU, bucurându-se de o reputaţie internaţională, pentru forma sa arhitecturală de o eleganţă nordică, în formă de navă, care încorporează şi artă contemporană. Deschisă în 2006, clădirea proiectată de arhitecţi finlandezi, care a fost declarată Muzeul European al Anului, îşi dedică etajul superior artei postbelice, mai ales din ţară. Indiferent cât de aristocratic poate să pară acest decor pentru arta contemporană, susţinătorii unei muzeologii mai experimentale au reacţionat cu critici dure, spunând că această izolare a artei actuale într-un turn ceremonial îi împiedică, de fapt, pe vizitatori să abordeze întrebările discursive, progresiste, ridicate de lucrările contemporane, ceea ce i-a îndemnat pe un grup de artişti şi curatori să deschidă imediat un contramuzeu. Acest Muzeu estonian de Artă Contemporană, deschis tot în 2006, în clădirea anostă a fostei centrale de încălzire din Tallinn, s-a luptat încă de la debut să obţină un statut oficial şi un buget, pentru a creşte într-un muzeu de sine stătător, specializat în arta contemporană, până în prezent cu succes limitat. Dar la Tallinn există cel puţin două muzee de artă contemporană, unul elegant/aristocratic şi unul la firul ierbii/provocator, pe lângă Centrul pentru Artă Contemporană, probabil cel mai activ în domeniu.

Modul în care Galeriile Naţionale se ocupă de arta contemporană diferă şi mai mult dacă privim la celelalte două state baltice. Fiecare dintre ele a invitat iniţial arhitecţi de renume internaţional pentru a propune clădiri noi/renovate pentru un muzeu de artă contemporană. În Letonia, planul lui Rem Koolhaas de a converti o fostă centrală în muzeu a fost aprobat în 2006, dar criza a pus capăt acestui proiect. În Lituania, Zaha Hadid a câştigat concursul de arhitectură din 2008, cu o viziune în formă de navă spaţială pentru noul muzeu, care trebuia să pună în valoare mai ales arta media şi tendinţele din cinematografia de artă contemporană, pe urmele lui Jonas Mekas şi alte direcţii cu rădăcini în Fluxus, aşa cum l-au definit unul dintre fondatorii săi, Jurgis Maciunas (ambii artişti sunt de origine lituaniană). Cu toate acestea, nu doar cooperarea plănuită cu muzeele Guggenheim şi Ermitaj s-a fâsâit, dar criza şi anchetele poliţiei au blocat întreg procesul. Aşadar, cele două capitale, Riga şi Vilnius, au rămas cu planurile lor, altminteri ambiţioase, fără altă opţiune decât să lase arta contemporană în grija muzeelor lor naţionale de artă, până când circumstanţele vor permite reînnoirea proiectelor celor două muzee contemporane specializate.

Deloc surprinzător, deşi cele două muzee mari naţionale de artă diferă foarte mult ca arhitectură, istorie şi localizare urbană, totuşi modul în care prezintă arta contemporană este previzibil de similar: o cronologie istorică de la arta clasică spre prezent, focalizare pe istoria şi arta naţională, puţine poziţii progresiste şi o manieră destul de apropiată de agăţare a tablourilor, reprezentativă pentru saloane, pentru publicul de clasă mijlocie şi pentru turişti. Cu siguranţă că cele două muzee specializate mult visate ar fi dat un sens fundamental diferit artei contemporane. Deocamdată, alte instituţii fac oficiul de gazdă pentru arta contemporană realmente novatoare. La Riga, e vorba de un KIM similar lui Kunsthalle, cu o colecţie mică, dar în creştere; la Vilnius, e vorba de Centrul de Artă Contemporană, situat într-un palat de expoziţii în stil modernist târziu.

Dat fiind că în regiunea noastră se numără azi peste 20 de ţări, această scurtă lucrare nu îşi propune să enumere muzeele de artă contemporană din fiecare ţară, totuşi, at fi utile încă două exemple, înainte de a ajunge la o concluzie structurală.

Riscul ca Galeriile Naţionale să devină cimitire pentru arta contemporană, din cauza alegerilor lor conservatoare şi a moda-

deasupra
Fostul buncăr german din al Doilea Război Mondial, acum Muzeul de Artă Contemporană, Wroclaw, Polonia

lităţilor lor neutre, politic corecte de prezentare, care elimină aspectul alarmant, neliniştitor al artei contemporane, a fost conştientizat destul de repede de unii curatori şi decidenţi. În loc să reformeze Galeria Naţională de la Bucureşti – amenajată, ca şi multe alte cazuri examinate anterior, în fostul Palat Regal, cu o expunere ultraconservatoare a unor tablouri mediocre, în loc de lucrări de artă moderne sau contemporane propriu zise, o mână de istorici de artă români au făcut presiuni pentru realizarea unui muzeu separat de artă contemporană, dar unul cu statut naţional. Acesta este modelul francez: o combinaţie de semnificaţie politică la nivel de stat şi colecţionare progresistă specifică. MNAC Bucureşti a fost inaugurat în 2004, la doar trei ani după ce predecesorul său, Kalinderu Media Lab, s-a înfiinţat. Dar rezultatul real s-a dovedit repede mai puţin de succes. Situat în fosta Casă a Poporului a fostului dictator Nicolae Ceauşescu, o fortăreaţă oprimantă din centrul oraşului, azi sediul Senatului, al Curţii Constituţionale şi al altor organisme de stat, muzeul s-a dovedit a fi ostaticul politicii. Păzit de soldaţi înarmaţi, accesul la el este dificil; şi tot simbolic, povara istorică şi greutatea politică actuală asupra clădirii şi locaţiei fac să fie orice, dar nu primitor şi atractiv pentru public.
Deşi colecţia a fost făcută publică recent pe websiteul muzeului, viitorul pe termen lung al instituţiei rămâne nesigur, iar curatorii înşişi sunt împărţiţi în privinţa întrebării dacă este bine să ai un muzeu cu sonoritate bună într-o clădire mamut, dar cu o libertate profesională reală foarte restrânsă, ori să se facă un nou început, mai puţin proeminent, dar mai contemporan. Pe moment, povestea românească se pretează reflecţiei asupra manipulărilor politice la care poate fi supusă o instituţie aparent promiţătoare, modelată pe practica MNAC.
Un exemplu final de poziţionare a unui muzeu de artă contemporană faţă de o Galerie Naţională poate fi luat din Sofia învecinată. Punctul de plecare bulgar a fost aproape identic. Muzeul naţional de artă, monolitic, găzduit de fostul palat ţarist din inima capitalei, colecţiile de artă contemporană mai mult nominale, prezentarea de artă modernă şi vie (ar fi mai bine să nu folosim deloc termenul contemporan) într-un mod banal şi conservator, cu poziţiile experimentale contemporane total absente. Cedând la ani îndelungaţi de presiuni de la istorici de artă şi artişti proeminenţi, şi foarte important, acceptând funcţia simbolică de instituţii culturale de tip european, în punctul în care ţara era gata să adere la UE, Bulgaria a folosit în fine resursele financiare furnizate de Fondul Norvegian pentru restructurarea unei foste şcoli militare în ceea ce s-a deschis parţial, cu un singur etaj, în 2011, ca Muzeul Arsenal de Artă Contemporană din Sofia (SAMCA). Deşi este doar o dependinţă a Galeriei Naţionale, întrucât nu există o colecţie contemporană proprie care să fie preluată de la instituţia mamă, SAMCA este totuşi un muzeu fără nicio colecţie serioasă, totuşi primele expoziţii (de artă bulgară) au fost organizate recent, într-o expoziţie temporară. În acest caz, crearea muzeului nu a fost până acum mai mult decât un gest politic. Pe de altă parte, acest gest a fost unul destul de important, întrucât nu a existat deloc un muzeu de stat propriu zis / o colecţie de artă din trecutul recent şi din prezent (Galeria oraşului Sofia a fost mult mai activă în colecţionarea şi expunerea de artă contemporană).
Ultimele două exemple pun în lumină rolul complex pe care îl poate juca politicul în cariera muzeelor de artă contemporană. S-ar putea spune că, fără susţinere politică, este extrem de dificil să se lanseze aceste instituţii, mai ales în ţările est-europene, unde slăbiciunea istorică a societăţii civile şi a autonomiei culturale profesionale explică lipsa de alternativă la proiectele comandate politic, totuşi, pe de altă parte, interferenţa politicului trebuie să rămână limitată şi benevolă, pentru a nu suprima practic muzeele însele, aşa cum au fost create.
În mare, această scurtă examinare a scenei sugerează că în Europa de Est a avut loc o explozie remarcabilă de muzee de artă contemporană, iar multe dintre ţări au creat, de fapt, noi colecţii publice şi/sau şi-au pus, de bine sau de rău, muzeele de stat de artă în serviciul artei moderne şi contemporane. La fel de puternică este totuşi afirmaţia că ceea ce apare a fi un muzeu / o colecţie de artă contemporană poate, de fapt, prin conţinutul real sau prin misiune, să fie foarte departe de asta, întrucât raţiuni profesionale, politice sau economice adesea pot împiedica buna funcţionare a acestor instituţii.
Aproximativ jumătate din instituţiile examinate pot fi grupate împreună în termeni de a rivaliza una cu cealaltă pentru poziţii în procesul canonizării artei contemporane est-europene. Rămâne de văzut dacă alte muzee din regiune se vor alătura eforturilor lor şi cum va fi adoptat / reformat acest canon, care se formează acum, în contextul mai larg al lumii artei globale.

** Versiune prescurtată a unei duble prezentări în cadrul atelierului* Educare – curatoriere– management *la Universitatea de Arte Aplicate din Viena, 11-13 aprilie, 2014.*

4/25

из серии "Русское" 99 "Затмение 1"

II. Se pot compara colecţiile private instituţionalizate cu muzeele?

Deşi pe scară restrânsă, colecţionarea privată nu a fost interzisă în ţările est-europene, în timpul comunismului. Ea se bucură acum de o renaştere spectaculoasă, în unele ţări încă din anii ‘80 încoace. Cu toate că actuala criză economică a pus capăt acestei dezvoltări, sub mai multe aspecte, alte trăsături ale angajamentului privat faţă de arta contemporană au fost, de fapt, întărite.

Mai întâi, în timp ce criza afectează deopotrivă sfera publică, cum ar fi muzeele, premiile şi distincţiile de stat pentru artă, iar în unele cazuri chiar mai puternic decât sfera privată, în multe ţări s-au deschis mai multe opţiuni şi sarcini pentru colecţionarii particulari şi pentru programele instituţionale ale pieţei de artă. În al doilea rând, criza a acutizat nevoia fiecăruia dintre aceste state mici cu limite clare ale pieţelor lor de artă naţională de a se extinde pe plan internaţional, ceea ce face ca elita colecţionarilor particulari şi a muzeelor private să devină mai competitivă recent pe plan internaţional, decât înainte de 2008. În al treilea rând, dat fiind că actuala criză şi alte motive împing politicul şi reprezentarea culturală oficială din destul de multe ţări est-europene, spre valori conservatoare, naţionaliste, responsabilitatea colecţionarilor particulari a crescut pentru a putea articula mesaje universale şi critice despre arta contemporană; din ce în ce mai multe muzee private, premii, programe de patronaj preiau funcţiile discursului public şi acţionează din partea societăţii civile.

În loc să examinăm ţară cu ţară, aşa cum am făcut în analiza anterioară, acum vom urma o anumită tipologie de activităţi private în canonizarea artei contemporane din regiune, alegând exemple din diferite ţări şi comparându-le cu structurile muzeelor publice. Preluarea intenţionată a rolurilor specifice muzeelor poate fi observată, de pildă, la galeria Modernă – Colecţia Vass, din Veszprém, în vestul Ungariei. Alcătuită din trei clădiri frumos renovate, din centrul istoric al oraşului, acest muzeu, deschis în 2003, cu colecţiile de artă ale lui László Vass, datând încă din anii ’70, se substituie lipsei unui muzeu de artă modernă / contemporană din acest oraş şi din împrejurimi şi asumă şi o funcţie pe plan naţional, punând accentul pe arta internaţională geometrică şi minimalistă. Dat fiind că în Ungaria puţine muzee publice se angajează în achiziţii internaţionale, acest program bine definit, din punct de vedere stilistic, cu achiziţii ale lui Vass a unor lucrări de artişti americani şi est-europeni, reprezintă o contribuţie semnificativă la peisajul muzeistic naţional.

deasupra
Fabrika, centru de expozitii privat, Moscova, Rusia

pagina anterioară
Oleg Kulik, *Erarta*, muzeu privat în St. Petersburg, Rusia

dreapta
krak_narod, imagine din interior

O poziţie similară i se datorează Fundaţiei Art Stations a Grazynei Kulczyk, cu un muzeu privat din Poznan, în vestul Poloniei, care s-a deschis doar cu un an mai târziu, în 2004. Localizat în aşa-zisa Berărie Veche, actualmente un mall comercial modern (2003), construit după planuri şi imagini datând din anii 1870, acest muzeu se regăseşte şi el într-un oraş fără nicio colecţie contemporană publică, îndeplinind astfel un rol indispensabil. Deschiderea sa internaţională este nu mai puţin importantă, deoarece colecţiile de artă străină se dezvoltă încet şi doar în cele mai bune muzee din Polonia. Una dintre cele mai vaste din regiunea est-europeană, colecţia Kulczyk trebuie apreciată şi pentru un motiv specific pentru societatea poloneză: accentul pus pe body art, problemele de gen şi identitate sexuală, reprezentate în colecţia de lucrări ale unor artişti de vârf, polonezi şi străini, sunt tabu pentru o mare parte din publicul acestei ţări, unde valorile conservatoare catolice sunt adânc înrădăcinate. Astfel, expoziţia permanentă din muzeu are şi misiunea de educare vizuală publică.

Atragerea publicului spre arta modernă şi contemporană este încă o sfidare în Europa de Est, unde educaţia vizuală slabă a cimentat un gust clasic dominant. Adesea mai prietenoase cu vizitatorii decât muzeele publice, instituţiile private joacă un rol semnificativ în această direcţie, fiind motivate să invite privitorii datorită faptului că sunt conduse în mod privat. Adăugând la asta ţintirea turiştilor, această motivaţie transformă adesea muzeele private în magneţi culturali, iar meritele acestei vocaţii trebuie recunoscute chiar dacă nivelul acestor expoziţii, care tind uneori spre prezentări populare, poate fi criticat. La Praga, în arta modernă şi contemporană, Muzeul privat Kampa este o referinţă cu siguranţă mai bine cunoscută, de când Meda Mladek a transformat o veche moară din centrul istoric al oraşului în muzeu, deschis în 2001; integrând alte două colecţii particulare, instituţia şi-a extins prezentarea permanentă de la acea dată. Expoziţia care expune lucrări într-un context specific est-european poate fi considerată ca un gest semnificativ spre extinderea identităţii culturale regionale. Societatea Prietenilor Muzeului este una dintre cele mai active din oraş, ceea ce poate să nu fie o laudă la care să aspire muzeele publice, totuşi, acest angajament al instituţiilor private, în abordarea unui public larg, ar trebui considerată ca o virtute, mai ales în Europa de Est, unde o astfel de atitudine trebuie învăţată de mulţi dintre practicanţii profesiei.

Muzeul de Artă Danubiana de lângă Bratislava, Slovacia, poate fi interpretat ca având ambiţii parţial similare. Creat de un colecţionar particular olandez şi de un avocat-comerciant de artă slovac, el s-a deschis în 2000, într-o frumoasă clădire aflată pe o mică insulă artificială de pe Dunăre, şi a fost extins recent, în mod semnificativ. Cu toate acestea, expoziţiile şi colecţiile adunate au provocat, pe drept cuvânt, critici severe din diferite colţuri ale lumii artei slovace, subliniind pericolul ca instituţiile private să fie expuse servirii intereselor comerciale, fără un control curatorial strict. Preluat în 2012 de municipalitate, din motive legate de aceste controverse şi de blocaje financiare, viitoarea direcţie a muzeului este neclară acum, în timp ce un număr de iniţiative – cum ar fi deschiderea internaţională prin expoziţii de artă austriacă, ungară, rusă şi olandeză – merită continuate.

Fondat de omul de afaceri Gábor Kovács, Kogart a avut o istorie oarecum similară la Budapesta. Deschis în 2004 într-o clădire de patrimoniu mondial din centrul istoric al oraşului, el a devenit repede un far, pentru multă lume din public, pentru expoziţiile sale spectaculoase bine marketizate, restaurantul elegant şi Cercul de Prieteni Activi Social. Cu toate acestea, cooperarea cu istoricii de artă şi curatorii de renume s-a dovedit problematică imediat după inaugurarea muzeului, dar şi mai apoi, iar instituţia s-a îndepărtat de standardele profesionale, an de an. Noua sa strategie de achiziţii (2007), cofinanţată de companii şi de guvern, a stârnit şi ea rumori, din partea criticilor de artă şi a directorilor de muzee publice, iar criza actuală a ridicat, în cele din urmă, întrebări despre însăşi existenţa muzeului, datorită marilor probleme financiare ale proprietarilor săi. Indiferent ce va decide viitorul pentru Kogart, acesta a marcat cu siguranţă dezbaterile despre achiziţiile şi instituţiile private din Ungaria, în ultimul deceniu. Dat fiind că majoritatea experţilor îl definesc ca fiind doar un Salon conservator, responsabilitatea acestor muzee private influente nu poate fi supraestimată: nu există decât puţine în Europa de Est, iar ce şi cum performează ele are şanse să definească opinia publică nu doar despre ele, ci despre angajamentul privat în general.

Muzeele private pot să promoveze foarte bine educaţia vizuală prin distanţarea faţă de metodele clasice ale muzeelor – cu condiţia ca drumul ales de ele să nu fie doar pentru a servi interesele presei şi ale veniturilor financiare, ci pentru a prezenta o alternativă estetică şi bine conceptualizată la taxonomia muzeelor. Această adevărată sfidare la adresa actualelor noţiuni muzeale caracterizează muzeul privat al lui Ákos Vörösváry, numit Primul Receptacol al unei Viziuni Ungare, deschis în 1997, într-o moară convertită, situată în mediul rural, la nord de Lacul Balaton. Un colecţionar avid încă din anii '70, Vörösváry pune sub semnul întrebării delimitările dintre arta înaltă şi joasă, folclorică şi academică, artă aplicată şi arte frumoase, modernă şi contemporană, chiar între kitsch şi avangardă. După aceste transgresiuni, el identifică elaborarea expoziţiilor şi instalarea grupurilor complexe de lucrări (de artă şi nonartă) ca pe un act foarte

stânga
Blue Noses, *Pushkin - Christ - Putin,* 75 x 100 cm, Somloi - Spengler Collection, Budapest

creativ, un fel de artă şi el. Aceste două mişcări curajoase i-au câştigat pe drept cuvânt eticheta de coleg între curatorii profesionişti; e doar regretabil faptul că, rămânând între graniţele Ungariei şi ale artei ungare, asta îi mărgineşte efectele programului, pe plan naţional.
Căutarea de alternative la rutinele muzeelor clasice poate fi asociată şi cu, probabil, cel mai cunoscut colecţionar privat croat, Marinko Sudac. Avându-şi rădăcinile în lucrări şi documente din avangarda timpurie, dar atingând şi lucrări contemporane, colecţia sa, iniţial ex-iugoslavă, dar acum est-europeană ca perspectivă, a fost prezentată de mai multe ori, cea mai celebră prezentare fiind în portul Rijeka, la bordul navei Seagull, binecunoscuta navă a Mareşalului Tito. Dat fiind că varii conflicte împiedică ridicarea unei clădiri propriu-zise pentru muzeul plănuit, colecţia a fost făcută accesibilă pe internet, în 2009, şi a funcţionat din ce în ce mai mult ca un Muzeu Virtual al Avangardei, un fel de bază de date – cu un impact surprinzător de puternic asupra lumii internaţionale a artei, inclusiv asupra nouinstituitei Comisii de Achiziţii est-europene de la Tate Modern.
Acest scop de a face ca documentele şi lucrările de artă să fie larg accesibile pentru cercetare acasă şi în străinătate şi, în aceeaşi măsură, pentru educarea vizuală a publicului general, este împărtăşit şi de un om de afaceri ungaro-american. György Bélai şi-a creat Artchivum acum două decenii şi a finanţat achiziţiile, echipamentul IT şi personalul în întregime din propriul buzunar, cheltuind în total până acum circa patru milioane de euro pe întreg proiectul – o sumă incredibilă după standardele est-europene. Depăşind cu mult importanţa colecţiei sale de lucrări de artă, această vocaţie de facilitare a cercetării, la un nivel tehnic ultramodern, poate fi interpretată, în mare măsură, ca o misiune muzeală.
În locul acumulării unor lucrări şi documente, organizarea de expoziţii poate conta şi ea ca substitut pentru un program muzeal. DOX, Futura şi Meet Factory (aluzie la fosta funcţiune a clădirii ca fabrică de prelucrare a cărnii) sunt trei instituţii private din Praga, care îşi centrează activităţile mai ales pe expoziţii. În ciuda diferenţelor dintre ele – DOX fiind mai degrabă o locaţie retrasă, aristocrată, cu taxe la intrare, puse ca barieră socială, Futura operând în diferite locaţii şi construindu-şi o colecţie internaţională prin proprietarul său italian, care va fi expusă cândva într-una dintre locaţii, iar Meet Factory, creată de notoriul artist critic la adresa UE, David Cerny, fiind cel mai bine cunoscută pentru programele sale internaţionale de schimb şi de rezidenţă – oferta lor de expoziţii a devenit o componentă esenţială a scenei de artă contemporană de la Praga, dat fiind că muzeele şi alte instituţii publice nu prezintă un portofoliu adecvat de expoziţii.
În fiecare dintre cele trei exemple precedente de la Praga, locaţia este cel puţin la fel de atractivă ca şi programul expoziţional. Tendinţa de a converti clădirile industriale în muzee a ajuns şi în Europa de Est, aşa cum arată exemplul MEO de la Budapesta (deschis în 2000 şi închis din cauza managementului incompetent în 2005, colecţia sa excelentă fiind dispersată), Lauba din Zagreb (2011, colecţia fiind expusă prin rotaţie, capitol cu capitol), Nedbalka la Bratislava (o spirală asemănătoare cu Muzeul Guggenheim, cu prezentări permanente de artă modernă şi contemporană slovac, din trei colecţii particulare), precum şi Winzavod şi Fabrika de la Moscova, două mari centre de artă şi multiculturale, fiecare dintre ele fiind modernizate la finele anilor 2000, cu spaţii generoase mai ales pentru expoziţii temporare, mai mult decât pentru o prezentare permanentă. Salvarea acestui patrimoniu arhitectonic şi umplerea sa culturală pot fi considerate ca misiune publică, mai ales dat fiind faptul că mai multe grupuri de public pot fi atrase spre aceste centre datorită atmosferei lor relaxate, pentru combinaţia de artă şi de timp liber, cât şi pentru a se bucura de aceste locaţii ca de malluri culturale urbane noi, mai mult decât de muzee, care necesită un comportament disciplinat, ritualizat.
Alte clădiri pot fi şi ele transformate în mod surprinzător pentru a servi unor scopuri muzeale. La Moscova, de pildă, un reper arhitectonic foarte cunoscut al avangardei sovietice dinainte de anii '30, şi anume un garaj pentru autobuze, a fost transformat în centru de expoziţii, de Daşa Jukova, partenera oligarhului rus Roman Abramovici, care trăieşte la Londra; şi în ciuda remarcilor critice numeroase şi deloc nefundamentate, proiectul s-a bucurat de un succes destul de mare, pentru ca Jukova să opteze, în cele din urmă, pentru un al doilea proiect muzeal, mai mare. La Sofia, omul de afaceri bulgar, şi el stabilit la Londra, Spas Roussev îşi expune permanent colecţia de artă contemporană internaţională şi bulgară într-un hotel şi restaurant din centru – până acum mai ales accesibil pentru elita locală şi pentru turişti, dar Roussev a sponsorizat şi un număr de expoziţii de anvergură, în locaţii publice din Sofia. O selecţie încă şi mai mare de artă bulgară contemporană, din colecţia lui Hugo Voeten, a fost transferată între timp pentru prezentare permanentă în Belgia, dar a păstrat amenajarea într-o locaţie specifică, de data aceasta într-un siloz de porumb transformat. La Sankt Petersburg, cele două muzee private principale, Erarta şi Novy Muzej, localizate printr-o coincidenţă pe aceeaşi insulă, ocupă etaje întregi din foste blocuri de

locuinţe şi de birouri, din epoca sovietică. În fiecare din aceste cazuri, funcţia muzeistică dublă, de a aduce la viaţă istoria locală prin refuncţionalizarea unor clădiri cu scopuri diferite anterioare şi de a expune arta contemporană în acest cadru primitor, poate să se desfăşoare foarte bine.

Foarte mulţi colecţionari devin şi patroni ai artelor. Pe lângă colecţia sa şi premiul anual conferit nu doar artiştilor, cât şi criticilor de artă, Fundaţia de Artă a lui Béla Horváth din Ungaria a fost instrumentală, ani la rând, în cofinanţarea prezentării poziţiilor naţionale în străinătate, mai ales la Bienala de la Veneţia şi la Documenta din Kassel. În mod similar, Fundaţia Stella Art din Moscova (2002) a devenit mai bine cunoscută pentru managementul artei, cum ar fi coordonarea prezentării lui Vadim Zaharov în cadrul Pavilionului Rusesc de la Veneţia din 2013, decât de altfel valoroasa colecţie de artă contemporană internaţională pe care a prezentat-o public, pentru prima dată, în 2009.

Străinii, care locuiesc şi lucrează în această zonă, participă şi ei, uneori în acte de pionierat, în aceste proiecte. Gaudenz B. Ruf, un diplomat elveţian de la Sofia, a lansat primul premiu de tip internaţional pentru arta contemporană în Bulgaria, încă din 1995, iar expoziţiile şi proiectele legate de această ceremonie de premiere anuală au rămas un barometru pe scena artei tinere din ţară, până în prezent.

Firme cu sediul în Austria – cum sunt Erste Bank, Henkel, Strabag şi Baumax – îşi extind afacerile în această regiune şi se implică în sponsorizarea premiilor de artă şi construirea de colecţii, în scopuri de marketing şi comunicare. Deşi interesele companiilor sunt evidente în aceste cazuri, a nesocoti aceste proiecte doar pentru că sunt finanţate din sfera afacerilor ar putea fi prea pripit. Mai degrabă, ar trebui să remarcăm în mod realist, că fără aceste premii, burse, proiecte de cercetare şi documentare, publicaţii şi conferinţe, fără expoziţii şi colecţiile adunate, canonizarea artei est-europene s-ar fi făcut într-un ritm mult mai lent. Aceste modele străine stimulează şi angajamentul privat şi corporatist în regiune, cum ar fi colecţiile companiilor Raiffeisen Bank (Ungaria), UniCredit Bank (România), Gazprom (Rusia) şi, probabil cea mai bună colecţie în nume propriu ca acoperire reprezentativă a artei neoavangardiste şi contemporane din toate ţările din regiune, cea a First Slovak Investment Company, curatoriată de istoricul de artă Zuzana Bartosova, fosta directoare a Galeriei Naţionale slovace.

Probabil cea mai controversată figură, omul de afaceri şi fostul politician ucrainean Viktor Pinchuk este activ cu fundaţia sa, pe toate aceste tărâmuri. Centrul de Artă pe care îl finanţează, în centrul Kievului, construieşte o colecţie, prezintă expoziţii temporare (ambele incluzând vedete bine poziţionate pe plan internaţional, dar şi artişti locali), acordă premii de o valoare monetară excepţională, sprijină curatorii ucraineni în poziţionarea artei contemporane a acestei tinere naţiuni în străinătate şi face toate acestea folosind managementul profesional şi practicile comunicării. În timp ce criticii din Est, ca şi cei din Occident desfiinţează aceste proiecte, spunând că sunt doar împăunare, această atitudine extrem de critică trece cu vederea faptul că, în această ţară tulburată din punct de vedere politic, nu există niciun muzeu propriu de artă contemporană şi nici un sprijin guvernamental pentru creaţia experimentală, iar instituţia lui Pinchuk înlocuieşte toate aceste instituţii publice şi aceste proiecte lipsă. Cele două premise ale acestei situaţii sunt faptul că arta contemporană nu primeşte susţinere politică pentru reprezentare de stat în această ţară şi că Ucraina este, în acelaşi timp, destul de mare şi puternică pentru a promova câţiva oameni afluenţi, a căror avere este suficientă pentru a fonda un muzeu privat cu un program internaţional de sine stătător. În alte ţări din Europa de Est, dat fiind că sprijinul guvernului pentru muzee şi alte instituţii de artă contemporană este mai puternic, nu e nevoie de a înlocui complet, cu mijloace private, reţeaua instituţională lipsă şi nici nu există averi particulare acumulate şi concentrate în câteva mâini, la un asemenea nivel, încât să permită finanţarea unui muzeu privat de talie mondială. În alte zone din Europa de Est, proiectele de muzee contemporane private şi/sau de patronare a unor colecţii din Rusia pot fi considerate similare în aspiraţiile lor globale şi în sprijinul financiar, cum ar fi Premiul Kandinsky, Fundaţia Ekaterina Art sau muzeul Art4.ru al lui Igor Markin, toate la Moscova – dar am văzut, în prezentarea anterioară, că scena rusă este total diferită prin aceea că statul are ambiţii puternice în sprijinirea muzeelor publice de artă contemporană.

O serie de alte iniţiative private ar putea fi trecute în revistă, care urmăresc toate să complementeze, să rivalizeze cu/sau să înlocuiască muzeele de artă contemporană şi alte proiecte publice de canonizare a artei, din trecutul recent şi din prezent existente / lipsă / care funcţionează prost. Unele zone au fost cercetate temeinic, spre exemplu, de echipa condusă de Galeria Knoll din Viena, care a creat un website al Colecţionarilor Est-Europeni (EEC), cu studii de caz despre colecţiile private din mai multe ţări est-europene. La o mai atentă examinare, vedem că motivaţia pentru angajamentul privat în arta contemporană este destul de similar în Europa de Est cu cel din alte părţi ale lumii sau cu cel identificat istoric în secolele XIX-XX. La urma urmelor, colecţionarea de artă este un fenomen istoric, cu motivaţii caracteristice de natură psihologică şi estetică, şi nu există prea multe specificităţi est-europene la baza acestui reviriment actual, în acest domeniu, în regiune. Cu toate acestea, rolul jucat de aceste iniţiative particulare câştigă amploare datorită slăbiciunii muzeelor publice din multe ţări, pe care le-am trecut în revistă. În pofida numeroaselor prejudecăţi, a defectelor populiste şi a unor strategii de marketing adeseori prea agresive, care par a fi inerente acestor colecţii private instituţionalizate sau proiecte de patronaj, ele ajută la articularea poziţiilor artei contemporane care ar avea altfel un spaţiu limitat sau inexistent de expresie în domeniul public.

deasupra
D. Gorzo, *Three Women*, 2004, acr on canvas, 76 x 92 cm, Gabor Hunya Collection, Vienna - Budapest

FUNCȚIILE ILUSTRAȚIEI

Text de / Text by
IGOR MOCANU

Într-un articol despre pictorul Atanase Demian, publicat în toamna lui 1956 în „Gazeta literară”, Tudor Vianu constata că „arta ilustrării de cărți” este „o ramură a interpretării și creației”. Efortul ilustratorului se consumă într-o dublă mișcare: imaginea rezultată este, pe de o parte, sinteza unui demers de interpretare a textului alăturat, iar pe de altă parte, prin asta, un produs artistic în sine, original prin expresie și conținut. Autonomia și forța ilustrației ar surveni, spune Tudor Vianu, anume din acțiunea de „integrare organică a imaginii plastice în narațiune” [1].

Cu alte cuvinte, funcția primară a ilustrației este una hermeneutică, imaginea alăturată interpretează textul originar, pentru a putea fi înțeles mai ușor sau mai sofisticat de către cititor. Tudor Vianu reia, de fapt, această idee dintr-un text mai vechi, publicat în chip de prefață la un album de ilustrații al lui E. Drăguțescu, intitulat „Ilustrații la...” și apărut în 1937, însă acum împinge considerațiile cu un pas înainte, afirmând că se poate distinge chiar o anumită constanță a ilustrației în stilul ilustratorului. Un critic de artă care ar intenționa să discute despre valențele stilistice ale ilustrației, de-aici ar trebui să-și înceapă investigarea, adică din punctul în care se întreabă ce aduce în plus ilustrația de carte în momentul în care a terminat de interpretat textul contiguu.

Funcția hermeneutică

Am pornit de la textul lui Tudor Vianu întrucât el prezintă, într-o manieră sintetică, o perspectivă generală asupra ilustrației, caracteristică întregului început de secol XX, și anume perspectiva funcției hermeneutice a ilustrației. Ea se regăsește în mai toate eseurile care tratează acest subiect în „Almanahul Graficei Române”, de pildă, care a apărut la Craiova între 1925 și 1931, fie acestea semnate de Nicolae Iorga ori Scarlat Callimachi, și reflectă procesul de asimilare autohtonă a tensiunii culturale dintre idolatrie și textolatrie. Din perspectiva filozofului Vilém Flusser, autorul celor două concepte, idolatria ar caracteriza incapacitatea societăților preistorice, adică de dinaintea inventării textului, de a extrage reprezentări din elementele unei imagini, chiar dacă aceste societăți posedă capacitatea de a citi acele elemente ale imaginii, elemente aflate în raporturi magice unul față de altul; în timp ce textolatria este caracteristică societăților istorice preindustriale, aflate în incapacitatea de a extrage concepte din semnele scrise ale unui text, cu toată capacitatea acestor societăți de a citi semnele scrise ale acelui text . Cel care extrăgea reprezentări din elementele unei imagini în societățile preistorice era, de regulă, echivalentul șamanului[2], iar astăzi este criticul de artă; cel care extrăgea concepte din semnele scrise ale unui text, în societățile istorice preindustriale era, de obicei, un savant sau un preot, iar astăzi este criticul literar. Și criticul literar, și criticul de artă se regăsesc în persoana ilustratorului de carte și a autorului de benzi desenate[3]. Scurt spus, una dintre semnificațiile primare ale ilustrației este funcția hermeneutică a imaginii asupra textului.

Funcția performativă

Odată cu avangardele artistice și politice de la începutul secolului XX, ilustrația a început să-și apropieze o a doua funcție culturală a imaginii asupra textului, și anume funcția performativă. Statistic vorbind, nu cred că există vreo ediție princeps a vreunei tipărituri avangardiste care să nu aibă măcar o vinietă, un detaliu ornamental în miniatură ori, la limită, o amprentă digitală în relief[4]. Pe scurt, începând cu avangarda, o carte a putut fi ilustrată cu aproape orice: desen în creion, pastel, guașă, cărbune, gravură în lemn, metal, cerneală ministerială, fotografie, fotomontaj, colaj ș.a.m.d. *Șapte manifeste Dada* (1924) a lui Tristan Tzara apare ilustrată cu desene de Francis Picabia; cărțile lui Sașa Pană sunt ilustrate, pe rând, de Victor Brauner, Marcel Iancu, Alfred Jarry, Perahim, Picasso, Man Ray sau Jacques Vaché; *Paradisul statistic* (1926) al lui Ion Călugăru conține desene de M.H. Maxy, după cum *Charlot*, monografia despre Chaplin scrisă de același, este însoțită de 3 fotomontaje de Titina Căpitănescu; cinepoemele lui Benjamin Fondane sunt ilustrate cu fotografii de Man Ray; *Un lup văzut printr-o lupă* (1945) a lui Gherasim Luca este însoțită de „3 vaporizări de Trost”; *Culoarul somnului* (1944) de Gellu Naum debutează cu un desen de Victor Brauner; *Plămânul sălbatec* (1939), scris de Paul Păun, este publicat „cu 2 guașe de S. Perahim”; *Blănurile oceanelor* (1945) a lui Virgil Teodorescu apare „cu două reproduceri de W. Paalen”, în timp ce Butelia de Leyda (1945) a

dreapta
Jules Perahim, *Prezenţa cotropitorilor nemţi se simţi repede*, ilustrație din „Orizont" (1945)

aceluiași, „cu patru lovaje și un brevet lovaj de Paul Păun"; *La connaissance de temps* (1946) a lui D. Trost este însoțită de un frontispiciu și șapte pantografii, iar *Vision dans le cristal. Oniromancie obsessionnelle* (1945) a aceluiași este urmată de nouă „grafomanii entoptice"; în fine, volumele lui Ilarie Voronca sunt ilustrate când de Victor Brauner, când de Sonia și Robert Delaunay, de Gregoire Michonze ori de S. Perahim, Constantin Brâncuși sau chiar Marc Chagall. Dus la extrem, raportul poate fi inversat, iar o poezie de Tristan Tzara poate ilustra un volum de gravuri în lemn creat de Marcel Iancu în 1917 și intitulat *8 Gravures sur bois*.

Scopul însă nu este să alcătuim aici o listă exhaustivă a tuturor artiștilor care au ilustrat avangarda din România, ci mai degrabă – o plajă cât mai variată a acestor contribuții. Căci un text avangardist nu este niciodată un text pur și simplu, întotdeauna va exista ceva în el care să agațe privirea ca un cârlig, ceva care să bruscheze parcurgerea vizuală a imaginii, care să deturneze secvențialitatea textului, pe scurt – care să-l angreneze pe cititor în procesul de derulare a textului, să-l facă să participe activ la descifrarea semnificațiilor, adică să-l performeze.

Pentru o tipăritură avangardistă, textul și imaginea alcătuiesc un corp comun, indivizibil[5]. Iar dacă astăzi multe dintre textele de avangardă ni se par ilizibile, acest fenomen se întâmplă tocmai din cauza reeditărilor contemporane defectuoase. Un text avangardist fără imagine nu are sens, după cum o imagine avangardistă fără text își pierde noima. Dacă vom compara ediția din 1947 a volumului *Avantajul vertebrelor* de Gellu Naum cu reeditarea fără ilustrații din 1975 în antologia *Descrierea turnului*, vom vedea că prăpastia care se cască între cele două formule, cu ilustrații și fără, este și distanța infinitezimală de la sens la non-sens[6]. Gellu Naum umpluse, într-un catalog de modă, spațiile albe cu poeme de mici dimensiuni. Fără jobenuri, rochii și prețurile în lei ale acestora, poemele au devenit deposedate de context. Observația este valabilă și pentru grafopoemele lui Sesto Pals[7] în care versurile poemelor se întrepătrund firesc cu rădăcinile unor structuri vegetale anamorfotice, întregul produs artistic apărând ca o încâlceală de cuvinte și regnuri care se generează și se interpretează reciproc, angajând cititorul / privitorul într-o participare activă a decodării sensurilor. Din acest punct de vedere, o reeditare contemporană a cărților avangardei va trebui să fie și un soi de reenactment editorial, căci pe lângă funcția hermeneutică, de interpretare, pe care o avea ilustrația în cadrul tipăriturilor, să le spunem, tradiționale, în cazul tipăriturilor de avangardă, ilustrația posedă și o funcție performativă.

Funcția politică

Oarecum derivată din aceasta, însă mutual generată, este și cea de-a treia funcție a ilustrației, care s-a ivit odată cu apariția modernismului socialist și a mers mână în mână cu primele două funcții, până la finele secolului XX, iar uneori poate fi depistată și astăzi în conținutul unor ilustrații cu teme sociale. E vorba de funcția politică a ilustrației. Consolidată în revistele de stânga de la începutul veacului trecut, cum ar fi „Viața socială", „Facla", „Cuvântul liber", „Socialistul", „Chemarea", „Clopotul", „Stânga" sau „Orizont", majoritatea apărute între anii 1910 – 1947, ilustrația cu funcție politică era creată de artiști precum Iosif Iser, B'Arg, Șirato, Camil Ressu, Tonitza, Ion Anestin, Nicolae Cristea, Ligia Macovei, Aurel Jiquidi, Jules Perahim, I. Ross, Nina Arbore, Eugen Taru, BD-istul Botaciu, M. Gion, Nell Cobar, Eva Munteanu sau Gheorghe Labin, atunci când, se-nțelege, nu erau anonime . Majoritatea ilustrațiilor posedă un conținut explicit antifascist, antimonarhic și anticapitalist. Ceea ce le deosebește de caricatură, o formulă vizuală în general sintetică și cu efect comic, este faptul că ilustrațiile cu funcție politică sunt doar tragice. Umorul, pastișa, ironia sunt evacuate cu sobrietate din ilustrația politică, iar în locul sunt este introduse autoironia amară, critica socială, meditația pe teme de actualitate și comentariul politic. Diferența dintre o ilustrație politică și una doar propagandistică este că prima vehiculează un sens și o referință socială inerentă, în timp ce a doua propagă un sens și o referință abstractă, străină de intenția artistului și izvorâtă, de regulă, dintr-o directivă externă. În primul caz, politică este viziunea maestrului artelor frumoase, ca să preluăm un concept din vocabularul lui Werner Hofmann, în timp ce, în al doilea caz, maestrul artelor frumoase propagă intențiile maestrului artei conducerii[8]. Sărăcia rurală, impozitele exagerate, legile rasiste, grevele muncitorești din anii '30, inaniția, investițiile și licitațiile nejustificate, teme care lipsesc de regulă din orice inventar al perioadei interbelice, fac subiectul ilustrației politice emergente. În perioada imediat următoare și până în anii '80, locul ilustrației cu funcție politică va fi luat treptat-treptat de ilustrația de propagandă, care nu mai exercită o funcție critică, ci una encomiastică. Muncitorii nu se mai revoltă, ci construiesc docil un viitor luminos[9]. Arareori va apărea câte o ilustrație cu funcție politică reală, în timp ce ilustrația performativă va dispărea aproape cu totul, fiind prea experimentală pentru gustul

cadrelor de partid[10]. Revine, în schimb, în forță funcția hermeneutică a ilustrației, profesată preponderent de grupul de ilustratori grupați în jurul Editurii „Ion Creangă”[13], la care poate fi observată o influență stilistică profundă survenită dinspre școala sovietică, influență caracteristică, de altfel, pentru întreaga Europă Centrală și de Est.

Funcțiile contemporane

Dar în pofida predecesoratului asupra textului, ilustrația a ajuns, după 1989, să fie percepută ca o excrescență a ingineriilor de marketing. Editorii înșiși au început să recurgă la câte un ilustrator mai răsărit, numai în acele ocazii când nu erau siguri de succesul de piață al volumului tipărit sau când își doreau ca acel volum să aibă o patină mai luxury. În și mai rare cazuri, ilustrația a avut șansa să fie percepută drept ceea ce este, adică o artă în sine, și drept ceea ce ar trebui să fie, adică un demers hermeneutic al textului ilustrat, cu funcții culturale precise. Kitschul de tip Disney s-a întrepătruns vertiginos cu instrumentele de marketing și PR prost asimilate. Arareori se mai întâmplă astăzi, în arta contemporană, să fie publicată o carte cu ilustrații care să întrunească cele trei funcții schițate până acum, hermeneutică, performativă și politică. Exemplele pot fi numărate pe degete, așa cum este originala inițiativă a Editurii Vellant de a publica volumul de povestiri al lui Guillermo Arriaga, *Retorno 201* (2006), cu fiecare din cele 186 de pagini însemnată și ilustrată de câte un alt ilustrator, fie acesta artist consacrat sau amator[13]. Este și ceea ce am încercat să fac în două rânduri cât am fost coordonatorul Colecției C(ART)IER, în colaborarea cu Dan Perjovschi, pentru ilustrarea volumului de *Pagini bizare* al lui Urmuz[14], și cu Roman Tolici, pentru *Nekrotitanium*, romanul cyberpunk creat de Planeta Moldova[15]. Într-un interviu acordat revistei „Time Out București”, Dan Perjovschi preciza: „Nu văd relația scriitor-artist ca pe o relație de subordonare, nici ca pe o doină leșinată la două fluiere, ci ca pe un parteneriat intelectual”[16]. Aceeași atitudine poate fi decelată și din ilustrațiile create de Roman Tolici, cu diferența că, în timp ce Perjovschi este sintetic, Tolici migălește la precizia detaliului, transformând sugestia din text într-o hiperbolă vizuală înfricoșătoare. Ilustrația lui Tolici începe acolo unde textul se estompează.

În final, aș dori să închei pe un ton ceva mai optimist. Cred că cel mai important eveniment care i s-a întâmplat ilustrației contemporane este fondarea Clubului Ilustratorilor și publicarea *Bookătăriei de texte & imagini* (2009) – un adevărat manifest al grupului. Este, cred, pentru prima dată când, de la colaborarea lui Tristan Tzara cu Marcel Iancu în 1917, pentru albumul de gravuri în lemn al ultimului, ilustrat cu poemul primului, cei mai de vârf scriitori contemporani servesc drept pretext pentru legitimarea artistică a unui grup de ilustratori, în calitatea lor de platformă artistică solidă[17]. În *Bookătăria de texte & imagini*, textele ilustrează imaginile și nu invers, creând, după expresia lui Dan Perjovschi, un parteneriat intelectual viabil.

Text redactat cu ocazia conferinței omonime, prezentată în cadrul Muzeului Benzii Desenate (curator: Alexandru Ciubotariu), pe 24 octombrie 2011, la Muzeul Național de Artă Contemporană.

NOTE

1 Citatele din textul lui Vianu, după Tudor Vianu, „Ilustrațiile lui Demian”, articol reeditat în Tudor Vianu, *Opere*, [Vol.] 12, Arte plastice. Arte ale spectacolului. Critică și metodologie literară, Ediție și note de George Gană, Editura Minerva, București, 1985, pp. 138-142.

2 Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Traducere de Aurel Codoban, Idea Design & Print Editură, [Colecția „Balkon”], [Cluj], 2003, pp. 55-56.

3 Octavian Simu, *Șamanismul. Călătorie între două lumi*, Editura Herald, [Colecția „Logos”], București, [2011], pp. 27-78.

4 Pentru o analiză sintetică a raporturilor dintre imagine și text în societățile preistorice și istorice, v. Herbert Read, *Imagine și idee. Funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*, În românește de Ion Herdan, Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Univers, [Seria „Studii”], București, 1970.

5 Referința este, bineînțeles, la cartea lui Geo Bogza, *Poemul invectivă*, cu amprentele digitale ale autorului, Editura Unu, București, 1933.

6 V. contribuțiile semnate de Krisztina Passuth și Laszlo Beke din *TextImage. Perspectives on the History and Aesthetics of Avant-garde Publications*, Edited with an introduction by Erwin Kessler, Editura Institutul Cultural Român, București, 2008; precum și Arthur Cohen, “The Typographic Revolution: Antecedents and Legacy of Dada Graphic Design”, în Stephen Foster, Rudolf Kuenzli (ed.), *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, Coda Press, Inc., Madison, Wi., The University of Iowa, Iowa City, Ia., 1979, pp. 71-91.

7 Cu atât mai importantă este, din această perspectivă, reeditarea consecutivă a celor două volume de Gellu Naum, cu titlul „Avantajul vertebrelor”, în antologia Gellu Naum, Opere, [Vol.] I, Poezii, Ediție îngrijită și prefață de Simona Popescu, Editura Polirom, [Colecția „Opere”], [Iași], 2011.

8 Publicate în Sesto Pals, *Omul ciudat*, ediție revizuită, Prefață de Nicolae Țone, Editura Paideia, [București], [2003], pp. 255-259.

9 Conceptul a fost teoretizat pentru prima oară de criticul și teoreticianul Dan Gulea, în volumul *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române,* Editura Paralela 45, [Colecția „Deschideri”], [Pitești], [2007], pp. 16-33.

10 O splendidă sinteză vizuală a „modernismului socialist” poate fi consultată în albumul *Cronică ilustrată a unei lumi apuse*, Text: Horia Liman, Prezentare artistică: Eugen Taru, Consultanți științifici: Eugen Schileru, Amelia Pavel, Mircea Popescu, Editura Politică, București, 1959.

11 „Maestrul «artei conducerii» îl tutelează pe maestrul «artelor frumoase», abuzând de acesta pentru atingerea scopurilor sale”, spune Werner Hofmann în *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, Vol. I, Traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu și Bucur Stănescu, Prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, Colecția „Biblioteca de artă”, Seria „Artă și gândire”, București, 1977, pp. 27-28.

12 v. Călin Dan, *Imaginea muncitorului în grafica românească*, Editura Meridiane, București, 1982, pp. 28-43.

13 Cum sunt, spre exemplu, ilustrațiile din anii ‘80 create de artista Dodi Teodorescu Romanați pentru unele din nuvelele lui Gabriel García Márquez, cf. Adrian Guță, *Generația ’80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, Colecția „Sinteze”, Pitești, 2008, pp. 76, 377.

14 Pentru o evocare a ilustratorilor de la Editura „Ion Creangă”, v. Cristiana Radu, „Ilustrația de carte, un domeniu minor?”, articol publicat în „Ziarul Financiar”, ediția din 24.02.2009. [Referință 2015: v. și Igor Mocanu, „Ion Creangă Publishing House”, text published in Arina Stoenescu, editor; *See what we do!*; pionier press 2013, translation from Romanian to English by Adrian Solomon and Lily-Rygh Glen, pp. 15-25.]

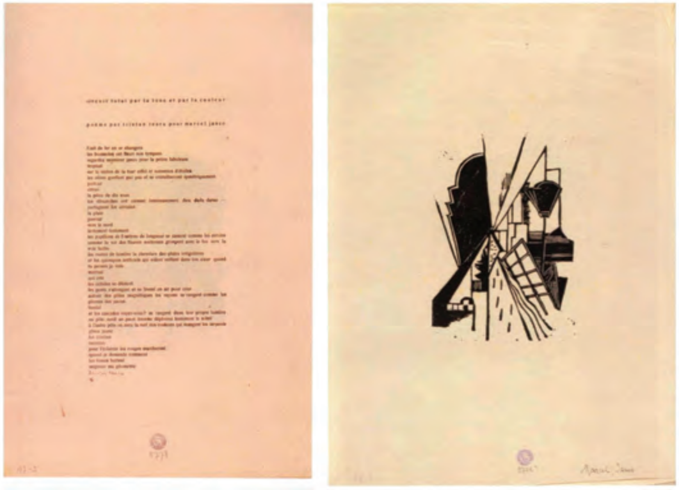
15 Traducere din limba spaniolă și note de Liliana Iacob-Pleșa, publicată în 2010 în Colecția „Literatură”.

16 Urmuz, *Pagini bizare*, cu 15 intervenții de Dan Perjovschi, Editura Cartier, [Colecția „C(ART)IER”], [Chișinău], [2009].

17 Mitoș Micleușanu & Florin Braghiș, *Nekrotitanium. Cyberpunk moldovenesc*, Ilustrații de Roman Tolici, Editura Cartier, [Colecția „C(ART)IER”], [Chișinău], [2010].

18 v. „Imaginile din cuvinte”, interviu realizat de Florina Pârjol, „Time Out București”, ediția din 8 mai 2009.

19 Clubul Ilustratorilor, *Bookătăria de texte & imagini*, Stela Lie, Florin Bican (coord.), [Editura Soarele și Luna], [București], [2009], în care scriitorii Florin Bican, T.O. Bobe, Florica Bud, Mircea Cărtărescu, Marie Chartres, Jan Cornelius, Alina Darian, Vasile Ernu, Dan Lungu, Cosmin Manolache, Călin Mihăilescu, Ada Milea, Ioana Nicolae, Victoria Pătrașcu, Simona Popescu, Doina Ruști, Ana Maria Sandu, Grete Tartler, Călin Torsan și Elena Vlădăreanu colaborează cu ilustratorii Mihaela Paraschivu, Ioana Ursa, Adriana Horga, Cristiana Radu, Anca Popescu, Doina Butușină, Alexandra Rădulescu, Adriana Mihaela Gheorghe, Agnes Keszeg, Silvia Olteanu, Stela Lie, Raluca Ilie, Veronica Neacșu, Doina Roman, Amalia Dulhan, Alina Munteanu, Sebastian Oprița și Marga Udrescu.

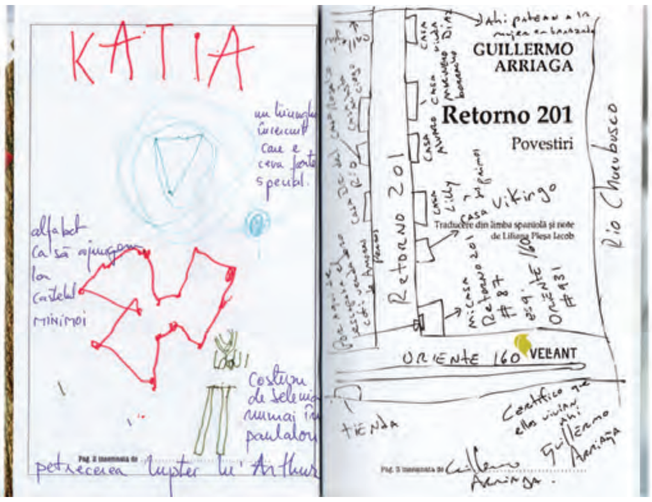


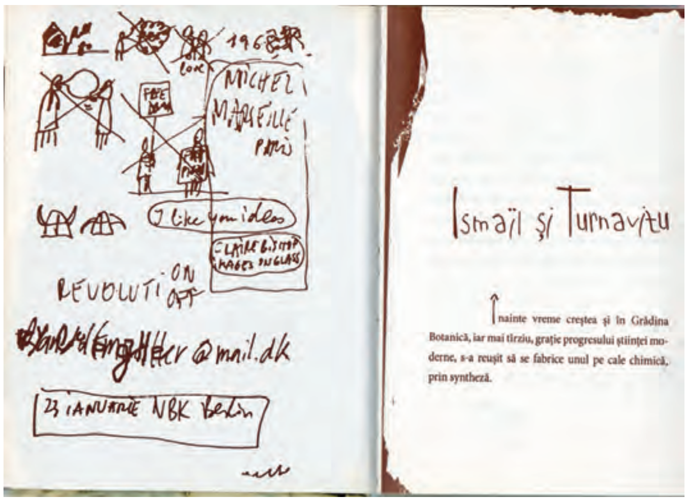
08: Evadarea

Dacă vă mai amintiţi, Bulbuc şi Trosnet l-au măcelărit pe stomatologul închisorii. Atunci ei n-au pierdut timpul degeaba şi s-au înarmat cu cîteva instrumente chirurgicale. La momentul potrivit, Bulbuc l-a înşfăcat de mînă pe gardianul care-i băga lături prin gaura din perete, i-a fracturat-o, a secţionat restul cu bisturiul şi i-a spus că dacă vrea să-şi recupereze încheietura, trebuie să deschidă uşa. Gardianul a deschis-o imediat, dar în loc de mînă s-a ales cu un bisturiu în ochi. Astfel, Bulbuc a ieşit, l-a eliberat pe Trosnet, apoi pe babă, după care au urcat cu toţii la parterul puşcăriei. Acolo l-au luat ostatic pe gardianul Takeshi Sagawa, venit tocmai din Yokohama pentru schimb de experienţă. Sagawa era poreclit „Titirezul Năzdrăvan", pentru viteza cu care se răsucea pe călcîie cînd lovea cu bastonul în cap. Pînă la urmă, cu ajutorul lui Sagawa, cei trei au evadat din puşcărie, după care l-au spintecat pe diagonală, înscenînd un harakiri.

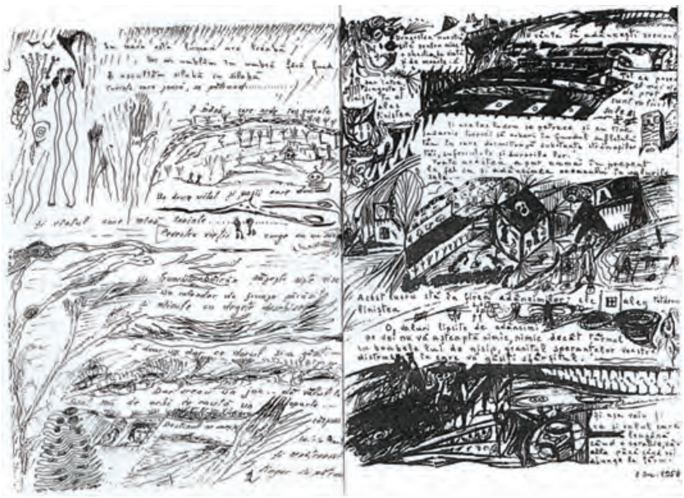
În timp ce alerga după ei prin puşcărie, Potapov s-a împiedicat de bocancul temutului puşcăriaş Goşa Dubăsarski, poreclit „Morcovul Negru". Acesta era cunoscut pentru abili-

34




Ismaïl şi Turnavitu

Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.



de la stânga la dreapta, de sus în jos
Tristan Tzara, ilustrație cu text la volumul *8 Gravures en Bois*, de Marcel Iancu (1917)
Gellu Naum, *Avantajul vertebrelor* (1947)
Dan Perjovschi, ilustrații la *Pagini bizare* de Urmuz (2009)

Roman Tolici, ilustrație la *Nektrotitanium*, Planeta Moldova (2010)
Pagini însemnate din Guillermo Arriaga, *Retorno 201*, Ediția Vellant (2010)
Sesto Pals, *grafopoem*, 1 decembrie 1958

POT MAI BINE.
DESPRE NEMULŢUMIREA CREATOARE

Text de / Text by
GUSTAV WEISS

În niciun domeniu artistic sau de creaţie nu întâlnim solidaritatea globală de care dă dovadă domeniul ceramicii. Arta ceramică este ca o întreprindere de familie, ca o firmă în care fiecare nu numai că îşi face partea lui, dar se și asigură că întregul mecanism evoluează bine şi va evolua la fel şi pe viitor. Domeniul creaţiei de ceramică are două manifestări. Prima întruchipează principiul unei vieţi reuşite, oglindit în activitatea unor indivizi creativi care îşi propun să bucure societatea cu frumos. Izvor de linişte sufletească, ne însoţeşte ca un sentiment permanent, uşor, de fericire, îndeplinind o dorinţă naturală a omului. Nu este un principiu care să ne facă să ne schimbăm viitorul.

Cealaltă faţetă oglindeşte principiul progresului. Încă din perioada Iluministă, gândirea progresistă a devenit reprezentativă pentru lumea occidentală. După evenimentele din secolul trecut, acest principiu a pătruns în lumea artei ceramice din convingerea că aceasta poate face mai multe pentru societate decât i se recunoaşte. Până la urmă, motivul pentru care fusese scoasă din programa celor mai multe dintre universităţile de artă viza faptul că era percepută ca un domeniu conservator.
Aşa s-a născut ambiţia de a se dovedi nedreptatea acestei decizii de eliminare a artei ceramice din programe. Este adevărat că temeiul de căpătâi pentru care decidenţii au hotărât ce au hotărât a fost că priveau în urmă, însă, din ignoranţă, s-a omis să se recunoască şi să se spună că domeniul ceramicii, valorizat la adevăratul lui potenţial, ar fi fost o provocare prea mare pentru academiile de artă. Aceasta pentru că ceramica, fiind în primul rând o formă de producţie artistică proprie, îngrădită de posibilităţile oferite de material, dar cu multe variaţii posibile, este şi domeniul artistic care îl încurajează cel mai mult pe privitor să îşi pună întrebări cu privire la Tot şi la Universal. Astfel, în acest domeniu, gândirea progresistă este îmboldită şi de ambiţia de a dovedi că inteligenţa şi imaginaţia pot insufla o nouă viaţă şi noi idei culturii lucrurilor. Şi inteligenţa, şi imaginaţia îşi au izvorul în creier. Dar spunem, pe de o parte, „bogat în idei“, şi, de cealaltă parte, „plin de imaginaţie“; imaginaţia nu ne îmbogăţeşte, ci ne umple de bucurie. Inteligenţa şi imaginația reacţionează la ce vedem şi ce se întâmplă în jur. Şi, brusc, cineva îşi spune: „pot mai bine“. Asta nu înseamnă, însă, strict, mai bine decât pot ceilalţi sau mai bine decât ceva ce există deja, ci şi mai bine decât am reuşit eu până acum să dau unei idei o formă.
Mulţumirea este forma sub care se materializează principiul unei vieţi reuşite, despre care am vorbit mai sus, ajungând la apogeu. Este semnul împlinirii. La bătrâneţe, individul îşi justifică viaţa prin mulţumire; fără ea, ar fi nefericit. Nu îşi mai caută imboldul în comparaţia dintre ce a făcut el și operele altora sau reuşite imaginare care aşteaptă să fie puse în practică. Asta să facă tinerii, îmboldiţi de conflictul dintre generaţii. Tinerii sunt nemulţumiţi de ce există. Iar această nemulţumire ţine de artă, cred eu. Nemulţumirea creatoare.
Lucrurile nu au stat dintotdeauna aşa. Totul a început, însă, acum un secol, când Joseph Schumpeter a cerut, în numele inovaţiei, distrugerea creatoare a „barierelor tradiţiei sfinte şi semisfinte“. De atunci, această idee a fost adoptată şi în afara ştiinţelor sociale, devenind unul dintre principiile generale ale dezvoltării istorice, dar şi ale artei. Sub influenţa acestui principiu, Ai Weiwei, dând drumul demonstrativ unei vaze din timpul dinastiei Han, veche de două mii de ani, să cadă şi să se spargă, își prezintă gestul drastic ca pe o manifestare artistică a criticii pe care o formulează la adresa societăţii. Astfel, spălându-se pe mâini de trecut, a făcut pasul spre o critică a prezentului născut din el.
Au urmat Pussy Riot la Moscova, care au ajuns la închisoare pentru „rugăciunea punk“ din Catedrala Hristos Mântuitorul din Moscova; iar la Sankt Petersburg, Piotr Pavlenski insista că gesturile sale de a se înfăşura gol-goluţ în sârmă ghimpată în faţa parlamentului oraşului, de a-şi coase gura şi de a-şi fixa în cuie scrotul între dalele de piatră cubică din Piaţa Roşie din Moscova, izvorâte din nemulţumirea faţă de prezent, sunt manifestări artistice. Însă distrugerii creatoare îi lipseşte imboldul constructiv. Nu este decât o definiţie negativă.
Nemulţumirea creatoare este altfel. Stimulează şi înaripează individul. Face loc pentru o încredere în sine mai rodnică. Este etapa premergătoare mulţumirii.
În domeniul meşteşugăresc şi în cel artistic, mulţumirea vine din recunoaşterea de către ceilalţi şi din autosatisfacţie. Însă la acest rezultat s-a ajuns şi datorită cadrului restrâns, limitat de factori istorici şi politici; astfel, de exemplu, o expoziţie a unor creatori germani de ceramică, de la Londra din 1968, a făcut senzaţie, rămânând mult timp în amintirea publicului. Mulţumirea a apărut şi deoarece se considera că, realizându-te printr-o activitate creativă autodeterminată, atât de flexibilă şi cu asemenea autonomie decizională şi temporală, te bucuri de o calitate deosebită a vieţii. Limba germană, pe care am moştenit-o din moşi-strămoşi şi o folosim din reflex, ca pe un tacâm oarecare, ne arată cum este mulţumirea într-un cadru restrâns. Astfel, în germană, cuvântul mulţumire – „Zufriedenheit“ – nu

deasupra
Pussy Riot / Muschi Krawall, membre ale grupului feminist Punkrock, cu atitudine critică la adresa guvernului şi bisericii, înfiinţat în 2011, Moscova, Rusia
dedesubt
Ai Weiwei, *Straights*, instalaţie, la Royal Academy of Arts, Londra, 2015

conţine numai cuvântul „Frieden“ – pace, ci şi „Zufriedung“ – o împrejmuire închisă. Astfel, „Unzufriedenheit“ (nemulţumire) devine nu doar lipsa de „Zufriedenheit“ (mulţumire), ci şi lipsa de „Zufriedung“ – lipsa unei împrejmuiri care să ne închidă într-un cadru, o fracturare a acestui cadru închis.

Îmbrăcămintea artistică haute couture – precum vasele artistice, pline de imaginaţie, ale artiştilor din domeniul ceramicii – ne pare o operă de artă fără sens, fără valoare materială sau nevoia de a fi apreciată utilitar. La fel considerăm că, atunci când cineva scrie că atinge echilibrul dintre expansiune şi contractare prin dialogul intim cu lutul, exprimă o intenţie artistică. Toate acestea sunt ca humusul din sol, care, în sine, nu este comestibil, însă datorită căruia se nasc cele mai frumoase fructe, bogate în vitamine, hrănitoare şi lecuitoare.

Nici meşteşugarului, nici artistului nu le ajunge mulţumirea individuală, subiectivă, a actului creativ. Este importantă şi contribuţia adusă societăţii. Astfel, încă din vremea în care a înfiinţat şcoala de la Bauhaus, Walter Gropius a dorit să insufle poporului gustul pentru artă printr-o producţie industrială estetică. Rezultatul a fost o alternativă la artă – designul industrial.

În acest context, olarii au simţit că trebuie să aibă o reacţie la produsele industriale, refuzând însă renunțarea la tradiţie. Din contră, ei şi-au asumat mai degrabă rolul de reacţiune la forţa distructivă a sistemului industrial. Aceasta este o teorie care încă se menţine frecvent. Nu se ţine însă cont de faptul că, într-o societate modernă atât de complexă, relaţia individuală cu obiectele nu poate avea aceeaşi relevanţă socială ca şi cea a abordării mai largi a problemelor sociale. Astfel s-au născut atelierele unde se lucra în echipă. Oricum, şi în designul industrial se lucrează după principiul diviziunii muncii. Munca în echipă şi diviziunea muncii au dus la lărgirea sferei de cunoştinţe.

Însă care este diferenţa dintre meşteşug, artă şi design industrial? Toate respectă ceea ce a spus Oscar Wilde cu privire la nemulţumire: „Nemulţumirea este prima cale către succes“. De multe ori auzim că diferenţa dintre artă şi meşteşug ar fi că pentru meşteşug este nevoie numai de pricepere. Însă de pricepere este nevoie şi în artă, precum şi în orice alt domeniu – în economie, în politică. De asemenea, meşteşugul nu se deosebeşte de artă atât prin înrădăcinarea în tradiţie, cât prin relaţia pe care o are cu societatea, alături de care conviețuiește în armonie, în vreme ce condiţia artistului avangardist nu face decât să îl zvârle continuu în conflict cu societatea, după cum ne-au arătat şi manifestările din China şi Rusia. În plus, deşi publicul ridică artistul contemporan la rangul de erou, nu prea pare a fi dispus să înveţe să îi decodeze limbajul pentru a-l înţelege. Meşteşugul, însă, nu se loveşte de toate acestea, deoarece publicul îl înţelege; nici designul nu întâlneşte astfel de obstacole, deoarece nu reprezintă, până la urmă, nimic mai mult decât crearea de obiecte. Diferenţa dintre design şi meşteşug este că acesta din urmă vine din interiorul individului, în timp ce designul, în sensul designului industrial discutat aici, este modelat de principii economice şi cercetări de piaţă, aşadar, de factori externi.

Şi acum să vorbim despre trecerea de la meşteşug la artă. Ne amintim cu toţii de tranziţia din timpul Renaşterii, din vremurile când pictura şi sculptura încă erau considerate meşteşuguri. Însă astăzi, meşteşugul se transformă în artă altfel decât în trecut, deoarece calitatea este cea care transformă obiectul în obiect de artă. Meşteşugarul creator, a cărui activitate artizanală este înrădăcinată în spiritualitate, va fi nemulțumit de monotonia unei repetări neschimbate. Acesta va deveni artist, fără a cădea în robia sectorului artistic, din momentul în care operele sale vor începe să fie percepute intelectual și emoțional și de alții. Operele își trag valoarea estetică deosebită din percepția trăită subiectiv de receptor, acesta fiind și elementul care le definește ca obiecte de artă, spre deosebire de alte lucrări mai puțin reușite. Și filozofia se aventurează în acest proces de creație. Că este vorba despre un obiect produs conform tradiției sau despre o variație liberă, chiar nu contează. Iar ce primează nu este ce spune autorul despre sine, ci informațiile cuprinse în operă. Dat fiind, însă, că lumea în care trăim este formată din materializări ale spiritului și că este bombardată continuu de nenumărate conținuturi semantice emise de unul și de altul, această condiție a prezenței conținutului semantic nu mai este suficientă pentru separarea artei de ceea ce nu este artă. Nici frumusețea nu ne ajută în acest sens, deoarece, ca și la oameni, putem fi impresionați sau fascinați de frumusețea cuiva, fără a ști ce se ascunde în spatele ei.

Pentru individ, urmările nemulțumirii în domeniul artistic, în măsura în care izvorăsc dintr-o înțelegere autentică, sunt subiective și simple. Aceasta se află în contrast față de complexitatea mișcărilor artistice care au dus, în secolul al XIX-lea, la apariția modernismului, complexitate născută din faptul că nemulțumirile de la nivelul întregii societăți au dus la dorința de întrerupere a oricărei legături cu tradițiile. Wolfgang Pohrt ne prezintă într-un mic volum (*Der Geheimagent der Unzufriedenheit, Balzac. Rückblick auf die Moderne [Agentul secret al nemulțumirii, Balzac. O retrospectivă a modernismului]* (1990) mizeria cruntă în care se trăia, la acea vreme, în Paris, leagănul modernismului, scoțând astfel cititorului temeinic din cap melancolia după vremurile bune. Artiștii și-au propus să reînnoiască lumea artei printr-o revoluție similară revoluției industriale. Rezultatul a fost o transfigurare radicală și revoluționară a procesului de creație, precum și a țelurilor propuse. Aceasta a însemnat „Modernismul“. Iar astăzi vedem deja un al doilea Modernism, care nu mai este mulțumit de primul. Este o devenire neîntreruptă, imboldită de nemulțumirea creatoare. // Traducere din germană de ECATERINA MINTICI.

Info Art Publishing

// INFO ART PUBLISHING

Foto: ©Corina Gabriela Duma

Frieze d/e.

Frieze d/e. Contemporary Art and Culture in Germany, Austria and Switzerland
No. 14, May 2014.

Texte: Pablo Larios, Dominikus Müller, Jan Kedves, Yngve Holen, Thomas Hübener, Esther Buss, Sasha Perera, Fabrice Stroun, Kito Nedo, Herbert Fritsch, Daniel Pflumm, Dieter Hoffmann-Axthelm, Josephine Bosma, Stefan Heidenreich, Andreas Schlaegel, Noemi Smolik, Laura McLean-Ferris, Arielle Bier, Christy Lange, Matthias Dusini, Franz Ackermann, Patrick Armstrong, Jörg Scheller, Vitus Weh, Elvia Wilk, Saim Demircan, Aoife Rosenmeyer, Alexander de Cuveland, Mark Prince, Cynthia Krell, Federica Bueti, Anna Francke, Ines Gebetsroither, Raimar Stange, Magdalena Kröner, Yael Salomonowitz. 144 p.

Continuăm seria de prezentări a revistelor străine preocupate de artele vizuale și performative contemporane cu numărul 14 / 2014 a bilunarei „Frieze", ediția de Germania – Austria – Elveția. Trebuie precizat de la bun început că de la data înscrierii în sumarul revistei „ARTA" cu această cronică și până acum, publicația berlineză a mai scos 8 numere, începând cu Iunie – August 2014 și până la cel din Octombrie curent, anunțat chiar zilele trecute.

Extensie teoretică și publicitară a două binecunoscute mari târguri de artă contemporană de la Londra și New York, publicația poate trece lejer între trendsetterilor publicistici cu masivă popularitate în rândul patronatelor artei contemporane. Dacă n-ai una-două reclame pe an în „Frieze", n-ai făcut nimic și mai ai ceva drum de parcurs până să treci de la categoria de galerie comercială emergentă în liga întâi a comerțului din branșă. De altfel, cam 20% din paginile revistei conțin publicitate „de specialitate", așa încât, fie și nemaiparcurgând restul sumarului, îți poți face o părere sintetică asupra stării actuale a businessului cu artă, depistând imediat rădăcinile și întrezărind la fel de subit marile investiții de mâine.

Dincolo de toate acestea, revista are grijă totuși să se prezinte de fiecare dată și cu un onorabil portofoliu de analize și cronici destul de consistent, încercând să mai țină în frâie atenția comunității curatoriale, critice și poate chiar academice, prin cele trei secțiuni deja clasice: rubrici editorialiste, colaborări externe și cronici.

Trebuie reținute de la bun început contribuțiile semnate de Thomas Hübener, Kito Nedo, Josephine Bosma, Stefan Heidenreich, Noemi Smolik și, nu în ultimul rând, Christy Lange, mai ales prin doza de problematizare acută reală pe care o propun.

Primul deschide această dezbatere internă cu o analiză destul de supărată a cărții lui Diedrich Diederichsen, Über Pop-Musik, apărută în 2014 la Kiepenheuer & Witsch. Kito Nedo realizează un interviu extrem de captivant cu urbanistul berlinez Dieter Hoffmann-Axthelm, autorul recent apărutei *Berlin-Testament* (2013), care ne oferă o perspectivă destul de consternantă asupra imaginii unui Berlin pe care, până de curând, l-am cunoscut prin lentilele politicilor culturale europene de consiliu. *„Gentrification is a term – spune intervievatul – used as a battle cry by those who were themselves the first to gentrify."* Și tot așa mai departe. Josephine Bosma și Stefan Heidenreich propun, pe rând, câte o privire istorică asupra evoluției recente a mișcării berlineze a net-art-ului, din anii '80 până astăzi, de la Artex și Bionic până la Nettime, Adilkno și Geert Lovink. Din aceeași zonă a istoriei artei descinde și Noemi Smolik, cu o necesară și pătrunzătoare analiză a operei cinematice a lui Hans Richter. În fine, textul editoarei de la „Frieze", Christy Lange propune o expunere captivantă a mai multor proiecte actuale crate de colectivul Rimini Protokoll.

Numărul mai conține o cantitate notabilă de texte de artist, iscălite, între alții, de Yngve Holen, Sasha Perera sau Franz Ackermann; două interviuri, unul cu Daniel Pflumm și celălalt cu Sascha Kösch, primul realizat de Jan Kedves și Dominikus Müller, al doilea, numai de Kedves. Notă aparte constituie recenzia aplicată a criticului de film Esther Buss pentru ultima peliculă a Tatjanei Turanskyj, *Top Girl* (2014).

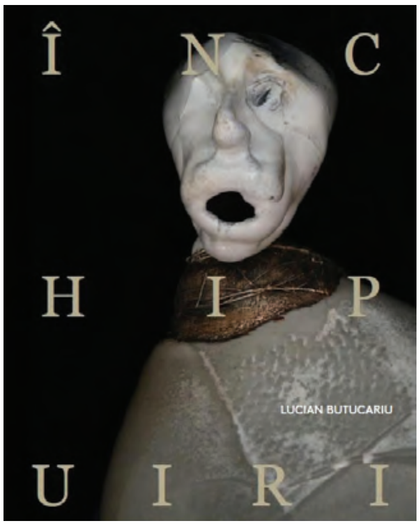
Restul de 40 de pagini ale revistei sunt ocupate de cronică de artă din expoziții muzeale, de galerie ori spațiu public. Sigur că, așa cum era de așteptat, majoritatea acestora capătă, de cele mai multe ori, forma advertorialului de expoziție. Îi și vezi pe artiști, după ce le parcurg sau ba, extrăgându-le tacticos din pagină și inserându-le, una după alta, în dosarele de presă care le îngroașă CV-ul și, ulterior, poate și cota. Excepție fac totuși unele contribuții semnate de Jörg Scheller, Aoife Rosenmeyer, Anna Francke sau Yael Salomonowitz.

Una peste alta, edițiile recente ale „Frieze" d/e constituie până la urmă un exercițiu extrem de util de conectare la dinamica actuală a pieței de artă, prin intermediul unor condeie lunecoase, e adevărat, însă care pot oferi o perspectivă aplicată asupra acestei dinamici, în măsura în care încearcă să o și cartografieze. // Text de / Text by IGOR MOCANU

summary

We continue the series of presentations of foreign magazines dealing with contemporary visual and performing arts with issue 14/2014 of the bi-monthly "Frieze," the German-Austrian-Swiss edition. A theoretical and advertising extension of two well-known contemporary art fairs, from London and New York, the magazine can easily rank among the publishing trendsetters which enjoy high popularity among contemporary art patrons. Beyond this, the magazine also presents each time an honorable and quite consistent portfolio of analyses and chronicles, trying to capture the attention of the curatorial, critical and maybe academic community with its already classical three sections: editorials, foreign contributions and chronicles. The recent editions of "Frieze" d/e are ultimately an extremely useful exercise in connecting to the present-day dynamics of the art market, through the agency of slippery quills, true, yet which can offer an applied perspective on this dynamics, to the extent to which they also try to map it.

Despre *Închipuirile* lui Lucian Butucariu



<u>Închipuiri / Chimeras</u>
Data CD /.pdf, booklet.
<u>Eseuri critice</u>: Radu Ionescu, Aurelia Mocanu, Cristian-Robert Velescu

În format electronic din 2014, prezentul titlu reuneşte opera lui Lucian Butucariu într-o categorie concretă de obiecte din sticlă, încurajate să existe graţie formei şi materiei. Diversitatea de exprimare pe care o oferă sticla, transluciditatea mesajului, în viziunea artistului, defineşte un proces viu. Gândurile se materializează şi capătă identitatea expresiei pe care o degajă, creând astfel o lume imaginată, alcătuită din păsări, oameni-păsări şi alte făpturi fantastice. Aceşti homunculi sunt Închipuirile lui Butucariu.

Albumul cuprinde o scurtă introducere în lumea sticlei prezentată de către artist, unde îşi argumentează orientarea profesională prin captarea sufletului sticlei. În carte întâlnim şi trei eseuri critice de reper pentru munca artistului, realizate de Radu Ionescu, Aurelia Mocanu şi Cristian-Robert Velescu, urmate de o galerie de lucrări şi schiţe preparatorii, o scurtă bibliografie referenţial-tematică, ce justifică emfaza de creator şi, nu în ultimul rând, o biografie de artist.

Radu Ionescu în ale sale *Scrieri* identifică puterea de expresie a figurilor din sticlă prin alternanţa suprafeţelor mate cu cele translucide, discret atacate cu acid, în vreme ce Aurelia Mocanu punctează pe dexteritatea modelajului, care scoate în evidenţă analogii şi un interes pentru alte arte – portretele-strigăt sau omuleţii gemători par desprinşi din semnătura lui Bruegel. După o vizită în atelierul artistului, Cristian-Robert Velescu merge mai departe, observând chiar şi un „vocabular al operei-deschise”, progresist, deoarece lucrările „sunt obiecte conţinătoare” şi autonome, atât în manieră alchimică, cât şi antropomorfă.

Fiind născută din mirajul focului şi al presiunii aerului suflat din ţeava sticlarului, opera de artă policromă sau transparentă, rigidă sau fină, nu este nicidecum un epigon de artă minoră, ci o metamorfozare alegorică, o metaforă a realităţii trăite şi imprimate la modelare. Ca filon artistic, lucrul cu sticla tinde să depăşească etapa figurativă, instalându-se fără îndoială în cea dramatică. // Text de / Text by CRISTIAN MARINESCU

summary

Închipuiri / Chimeras is a 2014 electronic material that contains a visually documented description of Lucian Butucariu’s themed glass artworks, including a short monograph and three critique essays, signed by Radu Ionescu, Aurelia Mocanu and Cristian-Robert Velescu. Being born from the phantasm of fire and the air blown, the polychrome or transparent glass piece of art, either rigid or fluid, is no imitation of minor art but a shape shifting allegory, a metaphor of the nowness imprinted during blending. Butucariu’s imaginary world encompasses fantastic animals such as bird-men that unveil an extensive preparatory fine arts research. The aesthetical perspective suggests that manipulating the glass left the figurative phase and is entering the dramatic one.

ALBUME / CĂRȚI DE ARTIST

Andrei Tudoran. (Pictură). 2013. 46 p.

Carte de artist: Cristina David / Cezar Lăzărescu. Tranzit.ro/Iași, 2014. 2 volume. Ediție bilingvă.
Volum verde: „Cristina David”.
Volum oranj: „Cezar Lăzărescu”.
Texte: Livia Pancu, 1+1, Cristina David, Alexandra Badea, Mikkel Rosengaard, Ana O. Ivan, Dan Norbert Orsos, Dumitru Oboroc, Alexandru Bounegru, Florin Bobu, Florin Lăzărescu.
Concept publicație: Livia Pancu & 1+1.
Concept volum verde: Cristina David.
Concept volum oranj: Cezar Lăzărescu.
Editori: Livia Pancu & Florin Bobu.
Design & Layout: Andrei Timofte.
Traduceri: Sorana Lupu. 301 p. volumul verde. F.p. volumul oranj.

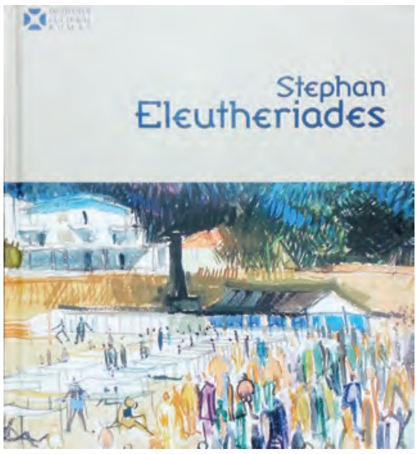
Continuitate în Artele Focului. Departamentul Ceramică – Sticlă – Metal, 1958-2014 / Continuity in the Arts of Fire. Ceramics – Glass – Metal Department, 1958-2014. Universitatea Națională de Arte din București,

Editura UNArte & Art Yourself contemporary art gallery, UNArte, [București], 2014. 294 p.
Coordonare proiect: Cătălin Bălescu, Lucian Butucariu. Expoziție: Cristina Bolborea, Lucian Butucariu, Bogdan Hojbotă, Dan Popovici, Ioana Stelea, Liana Svințiu. Texte: Cătălin Bălescu, Lucian Butucariu, Bogdan Hojbotă, Dan Popovici, Liana Svințiu.
Traduceri: Cornelia Marinescu.
Design: Faber Studio, Dinu Dumbrăvician, Radu Manelici, Ioan Olteanu, Magdalena Radu.

Emir Kusturica. Unde sunt eu în toată povestea asta?

Editura Polirom, [Colecția „Bilioteca Polirom”], [Seria „Proză XXI”], [Iași], 2012. 305 p.
Traducere din limba franceză și note: Daniel Nicolescu și Dan Radu Stănescu.
Texte coperta a IV-a: Emir Kusturica, „Le Point”, „Le Figaro Magazine”.

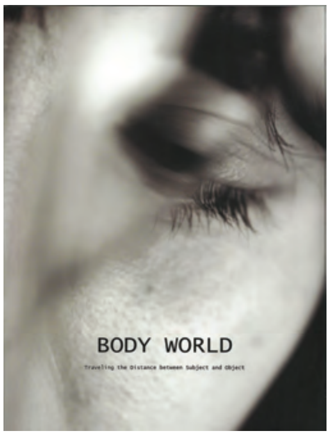
Povestea Hanului / The Story of the Inn.
Editor: Centrul Cultural ARCUB, București, 2014. 184 p.
Texte: Cezara Mucenic, Ciprian Plăiașu, Flaviu Barbacaru, Sorin Mircea Oprescu, Mihaela Păun.
Consultant științific: Dan Falcan.
Traduceri în limba engleză: Alexandra Rădulescu, Andreea David, Silvia Constantin, Diana-Mihaela Stoicescu, Mihaela Neagu.
Coordonatoare editorială: Mirela Cara. Fotografii: Mihai Bodea, Laura Dobre, Cornel Lazia.
Concept grafic: Corina Gabriela Duma.



Stephan Eleutheriades.

Editor: Institutul Cultural Român, București, 2011. Ediţie bilingvă, îngrijită de Elisabeta Moraitakis. [f.p.]
Texte: Charles Baudelaire, Elisabeta Moraitakis, Dan Grigorescu, Stephan Eleutheriades, Liviu Ciulei, Ştefan Delureanu, Ştefan Baciu, Ionel Jianou, George Ciorănescu, Ruy Sampaio, Florica Pospai Cruceru. Versiune engleză: Samuel Onn.
Concepţie grafică: Ofelia Coşman, Dan Glăvan.

ANTOLOGII



Body World. Traveling the Distance between Subject and Object.

Editura: UNArte, București, 2011. Ediție bilingvă. Coordonator: Petru Lucaci. Texte: Petruța Teampău, Ileana Pintilie, Erwin Kessler, Alexandru Bălășescu, Cristian Nae, Cristina Moraru, Raluca Voinea, Dan Popescu, Raluca Ciocoiu, Diana Marincu, Iulia Popovici, Ludwig Wittgenstein, Oana Tănase, Cătălin Davidescu. Artiști: 2 META, Cristina Ardelean, Bianca Basan, Mariana Bădescu, Daniel Brici, Anca Benera, Arnold Estefan, Răzvan Boar, Adela Bonaț, Cătălin Burcea, Laurențiu Damian, Andreea Dănilă, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Farid Fairuz, Alexandra Pirici, Alex Gheorghiță, Cosmin Grădinariu, Corina Ilea, Regele Ionescu, Aurora Király, Iosif Király, Luminița Liboutet, Gloria Luca, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaș, Romana Mateiaș, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac, Birgit Pleschberger, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Dan Perjovschi, Marilena Preda Sânc, Decebal Scriba, Ioana Stanca, Roman Tolici, Silvia Trăistaru, Roxana Trestioreanu, Mihail Trifan, Diana Tropoe. Traduceri: Carmen Dobre. Layout: Romana & Bogdan Mateiaș. 100 p.

Graphic Front 2012. Atelierul de grafică,

Editat de: Atelierul de grafică. București, 2012. 77 p.
Texte: Mihai Tudoroiu, Ovidiu Hrin, Jakob Gleisberg, Przemek Dębowski, Anna Ciepiela.
Artiști: Carmen Apetrei, Oana Bârleanu, Anna Ciepiela, Alexandra Cor, Corina Duma, Carla Duschka, Jacob Gleisberg, Hendrik Möller, Ovidiu Hrin, Matthias Hübner, Ciprian Isac, Ștefan Lucuț, Alexe Popescu, Lavinia Vereș, Bogdan Vornicu.
Layout: Ciprian Isac.
Traducere: Samuel W. Onn, Anca Rotar.
Foto: Atelierul de grafică, Centrul Ceh, Institutul Polonez, Typopassage TM.

Vederi încântătoare: Urbanism și arhitectură în turismul românesc de la Marea Neagră în anii ’60-’70 / Enchanting views: Romanian Black Sea tourism planning and architecture of the 1960s and 70s.

Editat de: Asociația pepluspatru, București, 2015. 264 p
Concept publicație și editoare: Alina Șerban.
Editori asociați: Kalliopi Dimou, Sorin Istudor.
Autori: T. Elvan Altan, Irina Băncescu, Elke Beyer, Adina Brădeanu, Anke Hagemann, Claude Karnoouh, Olga Kazakova, Juliana Maxim, Carmen Popescu, Magda Predescu, Adelina Ștefan, Irina Tulbure, Ana Maria Zahariade. [Insert foto: Nicu Ilfoveanu.]
Traducere: Alistair Ian Blyth, Simona Galațchi, Alina Șerban.
Design: Radu Manelici.

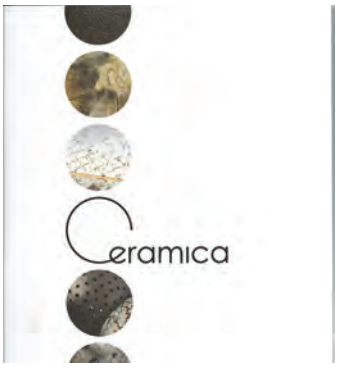
CATALOAGE

2013. The Republic of Romania / Korea – Fine Arts Culture Exchange Echibition.

Misulsegye, 2013. 48 p.
Editori și prefață: Petru Lucaci, Ju-bu Park.
Artiști: (România) Andreea Albani, Andrei Tudoran, Beti Vervega, Bogdan Mateiaș, Bunea, Carmen Rasovszky, Casia Csehi, Dana Constantin, Emilia Persu, Florin Ciubotaru, Gheorghe I. Anghel, Gheorghe Rasovszky, Ion Atanasiu, Iuri Isar, Marilena Preda-Sânc, Petru Lucaci, Romana Mateiaș, Valeriu Mladin, Vasile Tolan, Lisandru Neamțu; (Coreea de Sud) Kim Si Han, Kwon Tae Man, Kim Myung San, Kim Mun Ju, Kim Il Hae, Kim Jin Pil, Ryu Young Do, Park Kyung Ok, Park Ju Nam, Park Ju Bu, Park Gi O, An Maran, Yoon Kwang Sun, Lee Sang Kwan, Jang Eul Bong, Cho Hyun Jong, Choe So Dong, Pyo In Suk, Hur Myung Sook, Hwang Hyun Ja.

Art Embodied. Romanian artists from the 80s.

Editura: UNArte, București, 2011. Texte: Magda Cârneci, Laura Grünberg, Aurelia Mocanu, Erwin Kessler, Cristina Bogdan, Adriana Oprea. Artiști: Darie Dup, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Petru Lucaci, Wanda Mihuleac, Valeriu Mladin, Christian Paraschiv, Mircea Roman, Marilena Preda Sânc, Aurel Vlad. Traducere în limba engleză: Carmen Dobre. Design: Romana & Bogdan Mateiaș. 63 p.



Ceramica.

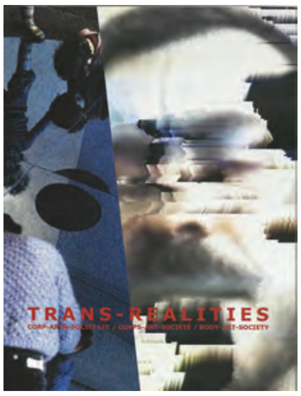
Editura UNArte, București, 2013. Ediție bilingvă. 56 p.
Artiști: Ester Beck, Soic Stebih Blazenka, Cristina Bolborea, Adela Bonaț, Vasile Cercel, Daphné Corregan, Georgiana Cozma, Mária Garzuly Geszler, Heidi Preuss Grew, Regina Heinz, Jacques Kaufmann, Michael Moore, Johanna Rytkölä, Roland Summer, Simona Tănăsescu, Titu Toncian, Jindra Viková.
Curatoare: Cristina Popescu Russu, Georgiana Cozma.
Coordonatoare: Cristina Popescu Russu.
Texte critice: Cristina Popescu Russu, Raluca Băloiu.
Design grafic: Romana & Bogdan Mateiaș.

Modele de comportament în secolul al XVIII-lea.

Editura: Muzeul Național de Artă al României, București, 2014.
Catalog de / curatoare: Mălina Conțu.
Cuvânt-înainte: Roxana Theodorescu.
Fotografii: Costin Miroi, Marius Preda. Grafică: Petru Șoșa. 213 p.

subREAL.

Editori: Muzeul Național de Artă Contemporană și Verlag für moderne Kunst, Bucharest-Wien, 2015. Ediție bilingvă. Curatoare: Raluca Velisar. Editoare: Magda Radu. Eseuri: Zoran Erić, Cristian Nae, Anca Oroveanu, Sven Spieker. Catalogue raisonné: Magda Predescu. Traduceri: Alistair Ian Blyth, Vlad Bedros, Anca Oroveanu. Design: Miloš Iovanović, Otilia Mihalcea. 246 p.



Trans-Realities. Corp – Artă – Societate / Corps – Arts – Société / Body – Art – Society.

Editura: UNArte, București, [2011]. Ediție trilingvă. 128 p.
Texte: Alain Oudin, Magda Cârneci.

<u>Artiști</u>: Amal Abdenour, Marcel Agullo, Pierre Bourgeade, Marie Morel, Thierry Cauwet, Marie Chamant, Jean-Louis Costes, Dominique Digeon, Philippe Duval, André Félix, Henri Ughetto, Ion Grigorescu, Henri Maccheroni, Pierre Molinier, Jean-Luc Moulene, Christian Paraschiv, Man Ray, Masayoshi Yamada, Alexandru Antik, Cătălin Bădărău, Irina Broboană, Carmen Dobre, Iosif Király, Petru Lucaci, Bogdan Mateiaș, Romana Mateiaș, Valeriu Mladin, Marilena Preda Sânc.
<u>Curatori</u>: Petru Lucaci, Alain Oudin.
<u>Layout</u>: Romana & Bogdan Mateiaș.

STUDII, ESEURI, TEORII

<u>Atelierele de arte Veneția & New York. Volumul II. „Veneția – «ieșire în larg». Marile și micile sărbători ale artei / Cronici de artă și eseuri critice, 1991-2011”.</u>

<u>Editura</u>: Curtea Veche Publishing, București, 2015. 346 p.
<u>Autor</u>: Coriolan Babeți. Cu un interviu de Daria Ghiu
<u>Postfață:</u> Gianfranco Giraudo.
<u>Concepție grafică</u>: Loredana Târzioru.

<u>Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane.</u>
Ediția a 2-a, revăzută.

<u>Editura:</u> Polirom, Colecția de Artă, [Iași], 2015. 230 p.
<u>Autor:</u> Cristian Nae.

<u>despre Ochiul de veghe. (meteorologia unui bazar ideatic).</u>

<u>Editat de</u>: Square Media, București, 2012. 197 p.
<u>Autor</u>: Vladimir Bulat.
Concepție grafică: Alexandru Braniște.

REVISTE

<u>Arhitectura.</u>
Revista Uniunii Arhitecților din România. Nr. 1 (655) / 2015.

<u>Temă:</u> „Atelier versus șantier”. Contributori: Crișan Atanasiu, Dan Nicolae Manea, Claudia Pamfil, Vladimir Gaivoronschi, Anca Sandu, Oliver Nemeș, Dana Tănase, Ionuț Anton, Ioana Ciurea, Monia Lotreanu, Cristina Constantin, Cosmin Pavel, Georgeta Gabrea, Costel Tudoruț, Angelo Rovența, Alexandru Fleșeriu, Iulia Hurducaș, Péter Eszter, Adrian Bălteanu, Șerban Sturdza, Anca Sandu Tomașevschi, Anca Filip, Simina Stan, Petre Antonescu, Irina Popescu-Criveanu, Sidonia Teodorescu.

<u>Revista la PLIC – literatură, artă, atitudine / POSTBOX magazine – literature, art & attitude.</u> #10 | martie / march 2013.

<u>Suplimente PLIC</u>: Supliment Oberliht, Почти родион, дневник исключенного, PULĂ. Revistă de pulă modernă, Chișinău Unquoted. Inserturi PLIC: Gazeta de Artă Politică #1, Urban Reactor – bibliotecă, Київпроект, In between București, Ghidul „Topografia Terorii Roșii”, Public Talks. EXPO la PLIC: Victorie Convingătoare, Партизанинг #3, BEZ NAZVU, Sub pod în Helsinki, Logoul Galeriei Naționale din Slovacia, Casa Wild-C, Desen de Dan Perjovschi, Chișinău, Expoziții pierdute / Misiunea în spațiu, Ultimul etaj. Campanii PLIC: De ce vegetarianism, Casă pentru toți,
<u>Către:</u> Sbarro Corporate Headquarter, 198 Metode de Acțiune Nonviolentă, Amnesty International Moldova,
<u>Revendicări Tipărite. Autori</u>: The Albert Einstein Institution, Faisal Abu Al Heja, Levan Asabashvili, Dragan Batancev, Oleksandr Burkala, Laura Bohigas, Cristina Brînză, Dorin Dușciac, Nicoleta Esinencu, Florin Flueraș, Vlad Goldakovskiy, Simina Guga, Saara Hannus, Michal Holy, Valentina Iancu, Meldy Ijpelaar, Vladan Jeremić, Johanna Karlin, Paula Lehtonen, Sandu Milea Lucian, Vadim Lungul, Ivan Melnychuk, Mihaela Michailov, Igor Mocanu, Alice Monica Marinescu, Michal Moravčík, Office For Anti-Propaganda (Marina Naprushkina), Lala Panait, Partizaning, Katia Pascariu, Dan Perjovschi, Vlad Petri, Jorgen Platzer, Alexandru Potocean, Proiect Protokoll, Johanna Raekallio, Laurențiu Ridichie, Costi Rogozanu, Miruna Runcan, Ștefan Rusu, David Schwartz, Ionuț Sociu, Sovlab, Studiobasar (Alex Axinte, Cristi Borcan), Bianca Stumptner, Marius Tarkawian, Radu Tofan, Ştefan Tuchilă, Marius Bogdan Tudor, Vadim Tziganasj, Vladimir Us, Jasper Van Es, Jaroslav Varga, Zampa Di Leone.

DVD / MULTIMEDIA

<u>Criza clasică.</u>
Data CD /.pdf, booklet.
<u>Editura:</u> Printech, București, 2010. 12 p. (booklet) + 284 p. (.PDF)
<u>Autoare</u>: Aurelia Mocanu.
<u>Traducere rezumatului în limba engleză</u>: Vlad A. Arghir.
<u>Corectura intregrală a textelor</u>: Monica Manu.

INFO ART
//OCTOMBRIE – DECEMBRIE 2015

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

ARAD

Galeria „Delta”
Str. Mihai Eminescu, nr. 2

„Simpozion Internaţional de Sculptură Monumentală în lemn” / „Simpozion Internaţional de Pictură”
Expoziţia cuprinde lucrările efectuate în cadrul celor două simpozioane, eveniment cofinanţat de Ministerul Culturii şi Primăria Arad.
Director proiect: Dumitru Şerban
01.09. – 22.10.2015

„21 curent alternativ – curent continuu” – arte vizuale
Echipa: Bianca Hociung, Cosmin Moldovan, Michael Wieczorek, Oana Popa, Ilie Duţă, Eugeniu Ţibuleac
Curatoare şi directoare de proiect: Anamaria Şerban
01.11. – 22.12.2015

BACĂU

Galeria Nouă
Str. N. Bălcescu, nr.12, parter

Bogdan Antochi – „Ziduri” – pictură
Curator: Vasile Crăița Mândra
25.09. – 13.10.2015

Romeo Ionescu – „Peisaj” – pictură
Curator: Dionis Pușcuță
23.10. – 18.11.2015

Cristina Ciobanu – pictură
Curatoare: Cristina Ciobanu
20.11. – 16.12.2015

Marius Crăița Mândra – pictură
18.12.2015 – 04.01.2016

Galeria „Ion Frunzetti”
Str. N. Bălcescu, nr. 12, etaj

„Saloanele Moldovei” ediția a XXV-a – pictură, grafică, sculptură, arte decorative. Expoziție internațională concurs, România și Republica Moldova
Prezintă: Mariana Popa
15.10. – 15.11.2015

„Salonul de peisaj / Tabăra de la Straja” – pictură
Prezintă: Ilie Boca
20.11. – 15.12.2015

„Anuala 2015” – pictură, grafică, sculptură, arte decorative, fotografie. Expoziția anuală a membrilor Filialei U.A.P. Bacău
Prezintă: Dionis Pușcuță
18.12.2015 – 13.01.2016

BAIA MARE

Galeria de Artă
B-dul București, nr. 6

Gyori Santa Kinga Eniko – „ROȘU” – pictură
07.10. – 27.10.2015

„Toamna”. Expoziția membrilor Filialei UAP Baia Mare
27.10. – 17.11.2015

„Anuala OAR”. Expoziție de grup cu arhitecții Filialei NV a OAR – proiecte realizate și nerealizate
17.11.- 02.12.2015

Dudas Gyula – „In memoriam” – pictură. Expoziţie retrospectivă
02.12. – 15.12.2015

„Sărbătoarea artelor”. Expoziția membrilor Filialei UAP Baia Mare
15.12.2015 – 15.01.2016

BISTRIŢA

Galeria „Arcade 24”
Piaţa Centrală, nr. 24
oliv.mircea@gmail.com

Răzvan Aureliu Ionescu – „Cale” – pictură
Curator: Oliv Mircea
19.08. – 21.09.2015

Eugen Tăutu – „Fiul ințelepciunii”
Expoziție de pictură la Biserica Evanghelică
Curator: Oliv Mircea
20.08. – 02.04.2016

Mircea Albuțiu – „New Energy” – fotografie
Curator: Oliv Mircea
22.09. – 15.10.2015

Ovidiu Paştina – „Autoportret” – pictură, acuarelă, desen şi tapiserie
Curator: Oliv Mircea
16.10. – 10.11.2015

George Mircea – „Abel”. Expoziție de pictură, desen, obiect la Galeria UAP din Palatul Culturii, Târgu-Mureș
Curatori: Oliv Mircea și Florin Sicoie
27.10. – 09.11.2015

„Ceremonii / Întruchipări” – pictură și artă decorativă
Artiști: Biro Kalman Eniko şi Mana Bucur
Curator: Oliv Mircea
11.11. – 02.12.2015

„Odată ca niciodată”. Concurs Internațional de creație plastică, Ediția a VIII-a
Curatoare: Iulia Mircea
03.12. – 09.12.2015

„Mișcările vieții: diafanul și barbaria” – pictură, sculptură, grafică, desen
Salonul anual de iarnă al UAP Bistrița
Curator: Oliv Mircea
10.12.2015 – 06.01.2016

BRAŞOV

Galeria „Europa”
Str. Mureşenilor, nr. 1
www.bvart.ro

Ovidiu Burcea – sticlă, metal
01.10. – 15.10.2015

Roxana Maria Băcanu – pictură
16.10. – 30.10.2015

Mihaela Modâlcă – pictură
01.11. – 15.11.2015

Betty Beatrice Bernath – desen
16.11. – 30.11.2015

„Salonul județean de artă”
01.12. – 22.12.2015

„Atelier 35”
23.12.2015 – 10.01.2016

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piaţa Traian, nr. 2

„Secret shore” – pictură, grafică, instalaţii
Artişti: Crenguţa Macarie, Marcel Marcu, Laura Titor, Rodica Costianu, Valentin Neacşu, Cristian Radu, Mihaela Brumar
Curatoare: Crenguţa Macarie
15.10. – 10.11.2015

Gheorghe Mosorescu – „Atelier de scenografie”
Expoziţia prezintă procesul de elaborare al scenografiei de teatru: documentare, planuri, schiţe de costum, schiţe de atmosferă, machete, fotografii din spectacole, instalaţii scenografice
Curator: Gheorghe Mosorescu
14.11. – 10.12.2015

„Salonul anual al artiştilor plastici brăileni” – pictură, grafică, arte decorative
Expun membrii Filialei U.A.P Brăila
Curator: Gheorghe Mosorescu
12.12.2015. – 01.01.2016

BUCUREŞTI

Galeria Orizont
B-dul N. Bălcescu, nr. 23 A
www.galeria–orizont.blogspot.com

Roxana Codiță Pârvu – „În atelierul de tapiserie 2005 – 2015”
07.10 – 20.10.2015

Nicolae Zîmbroianu – „Artă Decorativă Textilă”
22.10 – 04.11.2015

„Salonul Național de Pictură” – „Pictură și tridimensionalitate, orizonturi fantastice, suprarealism, neosuprerealism”
Artiști: Alexandru Adam, Angelica Alexe, Arina Bican, Răzvan (Zuzu) Caratănase, Andrei Ciubotaru, Anca Coller, Teodora Coltofean, Radu Constantinescu, Daniel Crăciun, Adrian Dică, Costachi Puiu Dumitraş, Luminița Gliga, Neculai Iorga, Anca Irinciuc, Nicoleta Gribincea Liciu, Marilena Mântescu, Viorel Mărginean, Alexandra Meiloiu, Tudor Meiloiu, Cristina Nedelea, Mihaela Nica, Maia Ștefan Oprea, Ștefan Oprea, Ion Pantilie, Silviu Parascan, George Păunescu, Augustin Ion Pop, Raul Sârbu, Ciprian Sântea, Valeria Tofan, Mirela Trăistaru, Elena Lot Vlad
Critic de artă: Alexandra Titu
06.11. – 05.12.2015

„Salonul Metalului”
Curator: Gheorghe Maftei
07.12. – 21.12.2015

„Salonul de Artă Plastică Religioasă și Restaurare”
Curator: Cristian Olteanu
23.12.2015 – 10.01.2016

Galeria Simeza
B-dul Magheru, nr. 20
www.simeza.blogspot.com

„Arte în București 2015 ediția a VI-a – Omul împotriva vieții”
Artiști: Teodor Barbu Ionuț, Georgian Bărbieru, Anca Boeriu, Marius Burhan, Adrian Buzdugă, Mihai Chiuaru, Elena Copuzeanu, Elena Dăscălescu, Loredana Dragne, Ilie Duță, Erhab al Lithawy, Suzana Fântânariu, Dragoș Gheorghiu, Marin Gherasim, Raluca Ghideanu, Costel Iacob, Gabriel Kelemen, Dragoș Lupu, Eric Matei, Bogdan Mateiaș, Daniela Mihai, Florin Mihai, Filip Mihail, Valeriu Mladin, Vasile Mureșan Murivale, Dragoș Neagoe, Liviu Nedelcu, Veronica Negrilă, Cosmin Păulescu, Gabriela Rusu, Ramona Slug, Lucian Spătariu, Ioana Stelea, Mirela Trăistaru, Roxana Trestioreanu
Curator: Marius Burhan
09.09. – 06.10.2015

„A4” – grafică
Artiști: Nicolae Aurel Alexi, Ioan Delamare Atanasiu, Ion Anghel, Carmen Apetrei, Daniel Apostu, Cezar Atodiresei, Ionuț Barbu, Cătălin Bălescu, Anca Boeriu, Cristina Bolborea, Traian Boldea, Brîndușa Bontaș, Dana Butucariu, Lucian Butucariu, Marius Barb, Răzvan Caratănase, Maria Cioată, Andrei Ciubotaru, Casia Csehi, Dumitru Cojocaru, Trandafira Cojocaru, Anca Coller, Ruxandra Călăraș, Horia Cristina, Ovidiu Croitoru, Minerva Cubassa, Victoria Ileana Dragomirescu, Răzvan Dragoș, Andreea Maria Drânceanu, Elena Dumitrescu, Vera Gafencu, Eugen Gustea, Mirela Hagiu, Bogdan Hojbotă, Felicia Ionescu, Iuri Isar, Oana Isar, Emilia Kiss, Stela Lie, Rodica Lomnășan, Mihai Mănescu, Constantin Medeleanu, Florin Mocanu, Cristina Nedelea, Ana-Maria Orban, Jean Pârvan, Cosmin Paulescu, Emilia Persu, Mariea Petcu, Eva Radu, Rareș Pantea, Andrei Romoceanu, Adriana Ropotan, Mihail Rusen, Ilie Rusu, Cristian Tarbă, Mihaela Todoran, Vasile Tolan, Ana-Maria Toth, Ileana Stănculescu, Sandu Matei Șerban, Ion Stendl, Silvia Stoica, Florin Stoiciu, Ciprian Udrescu, Cătălina Vasilescu, Aurel Vlad, Elena Lot Vlad
Curator: Ovidiu Croitoru
22.10 – 04.11.2015

„Salonul Național de Pictură” 2015 „Arta abstractă – abstracție raționalistă și expresionism abstract”
Artiști: Cezar Atodiresei, Ionuț Theodor Barbu, Miruna Budișteanu, Marcel Bunea, Dana Constantin, Casia Csehi, Elena Dăscălescu, Irina Florescu, Petru Lucaci, George Paul Mihail, George Moscal, Liviu Nedelcu, Letiția Oprișan, Mihai Perca, Liliana Popa, Beniamin Popescu, Constantin Rusu, Silvia-Maria Stoica, Liviu Stoicoviciu, Vasile Tolan, Iulian Dalin Toma, Naiana Vatavu, Beti Vervega
Critic: Alexandra Titu
06.11. – 05.12.2015

„Grafică românească” 2015
Artiști: Rodica Ailincăi, Levente Albert, Angelica Alexa, Ana Andronic, Constantin Apostol, Bolgar Balazs, Andrei Banc, Olimpiu Bandalac, Baz Baroi, Mircea Bâtcă, Adriana Bădescu, Cristian Bădescu, Loreta Băluță, Otilia Borș, Viorica Buga, Dana Catona, Ruxandra Călăraș, Daniela Călugăreanu, Adriana Canija Popa, Lucian Cioată, Onisim Colta, Adina Comșa, Nicu Ion Constantinescu, Emil Craioveanu, Paula Craioveanu, Hermina Csata, Ioan Cuciurcă, Ana Maria Cuteanu, Petru Dinu, Eugen Dornescu, Daniela Frumușeanu, Elena Drăgulelei Dumitru, Constantin Dumitru, Dan Erceanu, Vladimir Ene, Tiberiu Fazakas,
Curator: Ioan Cuciurcă
07.12.2015 – 10.01.2016

Galeria Căminul Artei / Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj
www.uapr/pictura/bucuresti.blogspot.com

„Semn” – grafică
Artiști: Anca Boeriu, Aurel Bulacu, Ruxandra Călărașu, Ilie Chioibaș, Mariea Petcu Chioibaș, Ion Atanasiu Delamare, Corina Gabriela Duma, Costel Iacob, Iuri Isar, Oana Isar, Gavril Kovacs, Emilia Persu, Cristian Tarbă, Jean Eugen Vasile
Curator: Anca Boeriu
07.10. – 20.10.2015 parter

„Salonul Național de Pictură” 2015 **„Ideologii estetice complementare – destructurări ale limbajului – neoavangardele, realismele cu angajament extraestetic (sociale, politice, erotice etc.)”**
Artiști: Anca Albani, Ion Anghel, Gheorghe Anghel, Marina Aristotel, Maria Balea, Marius Barb (Barbone), Jenö Mihály Bartos, Cătălin Bălescu, Zamfira Bârzu, Dragoș Bojin, Brîndușa Bontea, Marius Burhan, Adrian Buzduga, Marina Capațîna, Ilie Chioibaș, Mihai Chiuaru, Lucian Cioată, Dan Constantinescu, Gheorghe Dican, Simona Dobrescu, Costachi Puiu Dumitraș, Liviu Epuraș, Marin Gherasim, Milena Grigore, Claudia Ion, Felicia Ionescu, Aurora Király, Dragoș Lupu, Bogdan Mateiaș, Florin Mihai, Florin Mocanu, Vasile Mureșan Murivale, Costin Neamțu, Lisandru Neamțu, Vasile Pop Negreșteanu, Cosmin Păulescu (Cozo), Bogdan Pelmuș, Ștefan Pelmuș, Corina Preda Perianu, Beniamin Popescu, Eugen Raportoru, Alina Rizea, Andrei Romoceanu, Gabriela Rusu, Doina Marița Sibiceanu
Critic: Alexandra Titu
06.11. – 05.12.2015 parter/ etaj

„Grafică românească” 2015
Artiști: Letiția Gaba, Marin Gherasim, Laura Ghinea, Otilia Gruneanțu Scriuba, Daniela Grunfeld, Nicolae Haiu, Radu Igazsag, Silvia Ionel, Doina Ionescu Reghis, Alexandru Jakabházi, Jozsef Kantor, Ioan Lăzureanu, Ionela Lăzureanu, Ovidiu Lebejoara, Iosif Leș, Rodica Lomnășan, Adriana Lucaciu, Tiberiu Marianov, Luana Matei, Sergiu Mazerschi, Florin Mihai, Doina Mihăilescu, Emil Florin Mihăilescu, Dragoș Minculescu, Nicoleta Mitrache, Ada Munteanu, Lucia Ösz, Ioana Palamar, Silviu Parascan, Aurel Pătrașcu, Flavia Pintea, Andreea Poenar, Ioana Popa, Lucia Pușcașu, Ciprian Radovan, Cristian Radu, Marcela Rădulescu, Alina Rize, Ana Maria Rugescu, Vasile Săraci, Atena Simionescu, Vasile Sitari, Iosif Stroia, Eva Süto, Alexandru Szabo, Alexandru Șchiopu, Cristian Tarbă, Aurelia Tudorache, Petru Vintilă junior, Doru Ioan Vlădoiu
Curator: Ioan Cuciurcă
07.12.2015 – 10.01.2016 parter / etaj

Centrul Artelor Vizuale Multimedia
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter

Gabriel Stoian – „IKEA Temple”
15.10. – 12.11.2015

Galeria Galateea Contemporary Art
Calea Victoriei, nr. 132
www.galeriagalateea.blogspot.com
www.galateeagallery.com

Oana Maria Stoica – „Materia signata” – ceramică
Curatoare: Simona Tănăsescu
12.10. – 09.11.2015

„The Best of CIBC 2015” – ceramică
Expoziţia este parte din proiectul Bienala Internaţională de Ceramică Cluj 2015 / Cluj International Ceramics Biennale (CIBC) şi reuneşte lucrările distinse cu premii şi menţiuni de onoare
Artişti: Alicja Buławka-Fankidejska, Bahar Ari Dellenbach, Valerie Zimany, Andrei Alupoaie, Agnes Husz, Ömür Tokgöz, Enver Güner, Brian Kakas, Simcha Even-Chen, Ihor Kovalevych, Irina Razumovskaya, Andrei Florian
Curatori: Lucia Lobonţ, Marius Georgescu şi Gavril Zmicală
12.11. – 10.12.2015

Lucian Ţăran – „The Park” – ceramică
Curatoare: Lucia Lobonț și Georgiana Cozma
14.12. – 03.01.2015

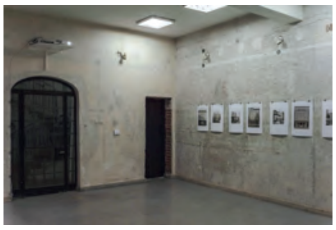
Tipografia Spaţiu de Artă Contemporană
Str. Băiculeşti, nr. 29 (CFP)
www.recombinat.ro

„Ateliere deschise”
Eveniment FROG la CFP
Artişti: Mircea Roman, Marian şi Victoria Zidaru, Aurel Vlad, Cristian Răduţă, Alexandru Niculescu, Titi Ceară, Zoe Pop, Cristian Pentelescu, Nicolae Stoian, Cătălin Geană, Giani

Amarandei, George Tănase, Anton Raţiu, Ciprian Ariciu, Reka şi Dup Darie
10.10.2015

Galeria Atelier 35
Str. Şelari, nr. 13
www.facebook.com/atelier35.eu

Veda Popovici – „Instrumentar Revoluţionar – Istoria artei retrasată prin pătratul negru"
Proiectul video face parte din Programul Public Speaking
Iniţiatoare: Xandra Popescu şi Larisa Crunţeanu
Co-curatoare: Dana Andrei
12.10.2015 performance
17.09. – 21.10.2015



Richard Pettifer – „Artist Development" – performance
22.10.2015

Galeria Atelier 35 / Suborizont
Bd. Nicolae Bălcescu, nr. 23

Dan Mihălţianu – „Les enfants de Ceauşescu et de George Soros"
Proiectul punctează întoarcerea din fostul spaţiu subteran A35 şi aminteşte de câteva evenimente legendare, care s-au întâmplat în această locaţie, Mail Art / Arta Poştală 1985, Alternativa 1997, Alimentara 1991
30.10. – 06.11.2015

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu"
B-dul Nicolae Bălcescu, Bloc „Crinul Alb", parter / etaj
www.uapbuzau.ro

Mariana Apostol – pictură
Curator: Valeriu Şuşnea
16.09. – 15.10.2015 parter

Ovidiu Ionescu – „Despre artele focului" – ceramică
Curator: Valeriu Şuşnea
11.09. – 20.10.2015 etaj

CONSTANŢA

Galeria de Artă
Str. Ştefan cel Mare, nr. 15

Laura Macri & Victor Rădulescu – pictură
Curator: Eusebio Spînu
15.07. – 10.08.2015

„Mare este pictura mică"
Salon de plastică mică
Curator: Victor Rădulescu
13.08. – 30.08.2015

Eugeniu Albu – pictură
Curator: Eusebio Spînu
03.09. – 15.09.2015

„Aniversară 50" – arte vizuale
Aniversarea a 50 de ani de la înfiinţarea Filialei UAP Constanţa a avut loc la Muzeul de Artă din Dobrici, Bulgaria.
Curatori: Gheorghe Fărcăşiu, Florentin Sîrbu, Eusebio Spînu
07.07. – 30.07.2015

„Tabăra de ceramică Balcic"
La Galeria de artă a Castelului „Regina Maria" din Balcic a avut loc expoziţia taberei de ceramică „Balcic 2014"
Artişti: Gheorghe Fărcăşiu, Constantin Papadopol, Alfred Ipser, Petre Manea, Ylia Iankov, Ivan Kancev, Evelin Hajgievna, Hristo Yonkov
Curatori: Gheorghe Fărcăşiu, Ylia Iankov
11.09. – 30.09.2015

Art Gallery Constanța
Tomis Mall, etaj 1

„Dobrich" – pictură, grafică
Expun artiştii plastici, membrii Filialei UAP din Dobrich, Bulgaria.Expoziţia se înscrie în parteneriatul cultural dintre Filiala UAP Constanţa şi Filiala Dobrich Bulgaria.
Curator: Evelin Hadjnievna
05.10. – 30.10.2015

CRAIOVA

Galeria Arta
B-dul Unirii, nr. 12
www.uapcraiova.go.ro

Pascu Alexandru – „Peisajul ca stare" – pictură, grafică
Curator: Marcel Voinea
01.10 – 15.10 2015

Adriana Marcea – „Picturale" – pictură
Curator: Marcel Voinea
16.10. – 31.10.2014

„Salonul Anual" – pictură, sculptură, grafică
Artişti: membrii Filialei UAP Craiova
Curator: Marcel Voinea
01.11. – 15.11.2015

Alin Totescu – „Decupaje din cotidian" – pictură, sculptură
Curator: Marcel Voinea
16.11. – 30.11.2015

Aquarelle Group – „Transparențele acuarelei" – acuarelă
Curator: Marcel Voinea
01.12. – 15.12.2015

Cristian Volcinski – „Imagini" – acuarelă şi pictură
Curator: Marcel Voinea
16.12. – 31.12.2015

DROBETA TURNU SEVERIN

Galeria „Castelul Artelor"
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
www.uapdeva.ro

„Toamna severineană" – pictură, grafică, sculptură, ceramică
Curatori: Maria Bălăceanu, Dan Cepeși
01.10. – 12.10.2015

Florin Vâlceanu – sculptură
Curatoare: Maria Bălăceanu
12.10. – 31.10.2015

Raluca Radovici – pictură
Curatoare: Maria Bălăceanu
15.11. – 30.11.2015

„Salonul de Arte Vizuale" – pictură, grafică, sculptură, ceramică
Expoziţie ce are loc anual
Curatori: Maria Bălăceanu, Dan Cepeși
15.12.2015 – 15.01.2016

HUNEDOARA

Galeriile de Artă ale Municipiului Hunedoara
Str. George Enescu, nr. 6

Tiberiu Balasz – pictură, sculptură
Curator: Dan Vifor Pichiu
01.10. – 21.10.2015

Florin Scurtu – pictură
Curator: Radu Roșian
22.10. – 12.11.2015

Ion Bobeică – pictură
Curator: Fazakas Tiberiu
13.11. – 10.12.2015

„Salonul de iarnă" ediția a VI-a
Expun membrii Filialei UAP Hunedoara și invitați
Curator: Dan Vifor Pichiu
11.12. – 31.12.2015

IAŞI

Galeriile de Artă „Tonitza"
Str. Lăpuşneanu, nr. 7-9
www.uapriasi.ro

Silvia Anton – „Grădini" – pictură
01.10 – 10.10.2015

„Salonul ArtIS" – pictură, sculptură, grafică
10.10. – 30.10.2015

„Acorduri sacre" – pictură
Artişti: Daniel Murgu, Liviu Adrian Ene şi Adrian Crîşmaru
02.11. – 10.11.2015

Ana-Maria Butnaru – „Persistenţă" – pictură
10.11. – 20.11.2015

„Cadenţa şi structura" – acuarelă şi ceramică
Artiste: Lăcrămioara Ram Boz şi Otilia Chiriac
20.11. – 30.11.2015

„Conexiuni textile" – artă textilă
Artişti: Miruna Hasegan, Cornelia Brustureanu, Ecaterina Marghidan, Mădălina Vieriu, Cristina Hirtescu
01.12. – 10.12.2015

„Tineri Artişti Ieşeni" – pictură şi sculptură
Artişti: Felix Aftene, Adrian Crismaru, Sorin Purcaru, Manuel Manastireanu, Smaranda Bostan, Cristian Diaconescu, Claudiu Ciobanu, Florin Ungureanu, Florin Petrachi
Curator: Vlad Nedelcu
20.12. – 30.12.2015

Galeriile de Artă „Cupola"
Str. Cuza Vodă, nr. 2
www.uapriasi.ro

„Dialog 10+1" – arte vizuale
Artişti: Gabriela Agafiţei, Silvia Anton, Mariea Boz, Lăcrămioara Boz, Gheorghe Drăgan, Ofelia Huţul, Sorin Otinjac, Andreea Rus, Valentin Sava, Constantin Tudor, Doina Tudor
Coordonatori: Ofelia Huţul, Maria Boz şi Constantin Tofan
01.10. – 10.10.2015

„Bienala Internaţională de Gravură Contemporană"
Aflată la prima ediție, Bienala a avut loc în două galerii: Galeria de Artă „Cupola" şi Galeria „Universitas" din cadrul Universităţii de Arte „George Enescu" Iaşi
Curatori: Atela Elena Simionescu, Valentina Druţu şi Mihail Voicu
10.10. – 20.10.2015

Nicos Terzis – „Critical Moments" – afişe
Curatoare: Valentina Druțu
20.10. – 30.10.2015

„Viziuni paralele" – pictură şi sculptură
Constantin Tofan şi George Sorin Purcaru
01.11. – 10.11.2015

Vasile Brânzan – „Privire spre sentimente" – pictură
10.11. – 25.11.2015

Romeo Ionescu – „Orizont" – pictură
25.11. – 10.12.2015

Alina Mardare – „Portrete" – pictură
10.12. – 20.12.2015

Lily Popa – „Florile Pământului" – pictură
20.12. – 30.12.2015

Galeria de Artă „Theodor Pallady”
Str. Lăpuşneanu, nr. 7-9
www.uapriasi.ro

Bogdan Bârleanu – „Timbre de călătorie” şi „Pictura 2015”
Dublu eveniment artistic semnat Bogdan Bârleanu
Expoziţia s-a desfăşurat în două Galerii de Artă: „Theodor Pallady” şi Galeria de Artă a Muzeului Unirii Iaşi
01.10. – 10.10.2015

„Salonul ArtIS” – pictură, sculptură, grafică
Salonul anual de toamnă „ArtIS 2015” se adresează membrilor Filialei UAP Iaşi şi membrilor colaboratori ai Filialei Iaşi. Anul acesta au participat 150 de artişti. Expoziţia a avut loc în trei galerii de artă: Galeria de Artă „Theodor Pallady”, Galeria de Artă „Nicolae Tonitza” şi Galeriile Fundaţiei Regale din cadrul Bibliotecii Centrale Universitare „Mihai Eminescu”.
10.10. – 30.10.2015

„Viziuni paralele” – pictură şi sculptură
Artişti: Constantin Tofan, George Sorin Purcaru
01.11. – 10.11.2015

„Vieţile întru Neagoe” – fotografie şi sculptură
Artişti: Marcel Cahnița şi Dumitru Căileanu
10.11. – 20.11.2015

„Conexiuni” – sculptură
Artişti: Sorin George Purcaru, Ofelia Hutul, Crenguţa Corina Macarie, Cristi Radu, Laura Titor
01.12. – 10.12.2015

PIATRA NEAMŢ

Galeria de Artă „Lascăr Vorel”
Piaţa Ştefan cel Mare, nr. 15
www.uapneamt.ro

Bienala Naţională de Arte Plastice „Lascăr Vorel” – ediţia a XIV-a
Expoziţia are loc la Muzeul de Artă din Piatra Neamţ
12.11.2015

PLOIESTI

Galeria de Artă
Str. Piaţa Victoriei, nr. 4

„Salonul de toamnă 2015” – arte vizuale
Participă 60 de artişti
Organizatoare: Filiala UAP Ploieşti
05.11. – 18.11.2015

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str. Calea lui Traian, nr. 114, Bloc L, centru, parter
www.uapvalcea.ro

Marcel Duţu & Dan Virgiliu Dimulescu – pictură
Curatori: Luiza Barcan, Gheorghe Dican
11.09. – 08.10.2015

Viorel Cosor – pictură
09.10. – 30.10.2015
Sorin Dumitrescu Mihăiești – pictură
30.10. – 19.11.2015

Adrian Samson – pictură
19.11. – 10.12.2015

„Atitudini” – arte vizuale
Expun artişti sibieni
20.11. – 19.12.2015

„Târgul de Artă”
10.12.2015 – 09.01.2016

SLOBOZIA – IALOMIȚA

Galeria „Arcadia”
Str. Matei Basarab, nr. 22

Ștefan Șerban – pictură
Curator: Gheorghe Petre
03.09. – 30.09.2015

„Salonul de toamnă” – arte vizuale
Artişti: membrii Filialei UAP Slobozia – Ialomiţa şi invitaţii lor
12.11. – 31.12.2015

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu”
Str. Ciprian Porumbescu, nr. 1

Anghel-Vasile Siminiuc – pictură și grafică
Curatori: Tiberiu Cosovan, Romeo Istrati
29.09. – 30.10.2015

Aurel Stanciu – pictură
Curatoare: Doina Cernica
06.11. – 02.12.2015

„Balcic – Mirificul nesfârșit” 2015 – pictură și grafică
Artiști: Niculai Moroșan, Lucia Pușcașu, Gabriel Baban, Ovidiu Buzec
04.12. – 31.12.2015

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter

Z. Erdei Anna și Zagyva László – grafică și sculptură
17.10. – 29.10.2015

„Colecția” – arte vizuale
Expoziția Fundației Bolyai cu lucrări din colecţia celor 15 tabere organizate de fundaţie
Curatoare: Csegzi Magdolna
17.10. – 25.10.2015

George Mircea – „Abel – Cavalerul cu mâna la piept” – pictură
Curator: Oliv Mircea şi Florin Sicoe
27.10. – 05.11.2015

„TOTEM” – arte vizuale
Curator: Adrian Chira
03.12. – 31.12.2015

TIMIŞOARA

Galeria de Artă „Helios”
Piaţa Victoriei, nr. 6, parter

„Fiii și fiicele lui Brâncuși. O intrigă de familie”
Artişti: Alexandra Croitoru, Dan Acostioaei, Vlad Cadar & Biserika & Tamtam, Simion Cernica, V. Leac & Ștefan Tiron, Monotremu, Dan Perjovschi, Sergiu Sas
Curator: Salonul de proiecte
01.10. – 30.10.2015

„Salonul euroregional al profesorilor de arte vizuale – ediţia a X-a” – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curatoare: Dana Miclăuş Mercea
15.10. – 28.10.2015

„Diplomatic Art” – ediţia a II-a – pictură, grafică, sculptură
Curator: Ciprian Chirileanu
29.10. – 11.11.2015

„Graphium 35” – grafică
Aniversarea a 35 de ani de la înfiinţarea atelierului de grafică Graphium
Curator: Remus Rotaru
12.11. – 25.11.2015

„Anuala timişoreană de arhitectură”
Organizator: Ordinul Arhitecţilor din Timişoara
26.11 – 09.12.2015

„Cadoul” – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curator: Szekernyes Ioan
10.12.2015 – 06.01.2016

TULCEA

Galeria de Artă
Strada Isaccei, M1

„Patrimoniu – Ziua Dobrogei 14 noiembrie 2015” – arte vizuale
14.11. – 12.12.2015

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculeşti Nr. 29, Bucureşti 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

Uniunea Artiștilor Plastici din România

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

Aiurart Contemporary Art Space
Str. Lirei nr. 21
www.aiurart.ro

Mihail Coşuleţu – „Situri” – pictură
Curatoare: Simona Vilău
14.10.2015 – 21.01.2016

ALERT Studio (Pink Code)
Str. Mircea Vulcănescu nr. 2-4
www.alertstudio.org

Ciprian Ciuclea – „A Reponse to a Perfect Situation”
06.10. – 18.10.2015

Anca Poteraşu Gallery
Str. Plantelor nr. 56
www.ancapoterasu.com

Kazimieras Sližys – „Academic drawing”. Proiect expoziţional în cadrul rezidenţei artistice „Plantelor 58”, în weekendul galeriilor
Curatoare: Anca Verona Mihuleţ
24.10. – 25.10.2015

AnnArt Gallery
Str. Mahatma Gandhi 1 / Kiseleff 31
www.annartgallery.ro

Sorin Ilfoveanu – „Levant după Levant” – pictură
07.10. – 08.11.2015

Galeria de Artă
Calea Victoriei nr. 33
(Teatrul „Constantin Tănase”)

Constantin Daradici – „Itinerariu plastic” – pictură
22.09. – 11.10.2015

„Timp – Timpuri” – sculptură, obiect
Artiste: Elena Surdu Stănescu şi Alexandra Papa
13.10. – 01.11.2015

Art Yourself Contemporary Art Gallery
Str. Clucerului nr 88
www.artyourselfgallery.ro

„Nap of the Earth”–pictură, sculptură
Artişti: Otilia Cadar şi Liviu Coman
16.09. – 06.10.2015

Cornelia Daneţ Demetrescu – „Către sine” – pictură
16.09. – 06.10.2015

„Tommorwland – The Shape of the Future” – arte vizuale
Artişti: George Apostu, Marie Naette Apostu, Ioan Delamare Atanasiu, Andrei Berindan, Anca Boeriu, Stanislav Cebanenco, Ştefana Contraş, Reka Csapo Dup, Alina Samoschi, Anca Şerbănescu, Şerfi Şerbănescu
08.10. – 22.10.2015

Galeria de artă contemporană Signum
Calea Dorobanţilor 13 – 15 (Facultatea de Cibernetică, parter)

Matei Enric – „Desmărginire” – pictură
01.10. – 30.10.2015

Danina Pilat – obiect
06.11. – 27.11.2015

Cărtureşti Carusel
Str. Lipscani nr. 55

„Bucharest Art Week”
Curatoare: Olga Ştefan
09.10. – 16.10.2015

George Anghelescu – „Efecte colaterale”. Expoziţie organizată de Aiurart şi H'Art Gallery
Curator: Silviu Păduraru
27.10. – 21.11.2015

ATELIER 030202
Str. Sfânta Vineri nr. 11 (Sala nouă a Teatrului de Comedie)
www.atelier030202.blogspot.com

Sergiu Chihaia – „Exodus Wonderland” – design, obiect
Coordonator: Mihai Zgondoiu
30.09. – 15.10.2015

„INTRO (Version)”
Artişti: Malvina Carola Liuba, Noemi Fabian, Andreea Medar, Irina Panţiriu, Andrei Părăuşanu, Alexandra Ungureanu
Curatoare: Liliana Mercioiu Popa
16.10. – 10.11.2015

Galeria Dialog
Centrul Cultural „Mihai Eminescu”, Primăria Sectorului 2

„Spirit şi solidaritate, opţiuni expoziţionale întru amintirea lui Dan Hăulică”
Expoziţie cu operele artiştilor a căror activitate a fost urmărită şi incurajată de Dan Hăulică, eminentă personalitate a culturii române
Artişti: Horia Bernea, Ion Alin Gheorghiu, Geta Brătescu, George Apostu, Ion Nicodim, Aurel Cojan, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Vasile Gorduz, Marin Gherasim, Ovidiu Maitec, Georgeta Năpăruş, Ion Pacea, Constantin Flondor, Mircea Spătaru, Neculai Păduraru, Silvia Radu, Ilie Boca, Constantin Blendea, Sultana Maitec, Alexandru Păsat, Adriana Popescu, Simona Runcan, Virgil Scripcariu, Paul Vasilescu, Viorel Mărginean, Horia Damian, Constantin Blendea, Adriana Blendea
Curatoare: Ruxandra Garofeanu
17.09.2015 – 01.02.2016

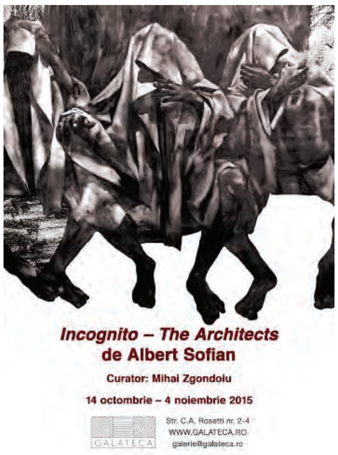
Elite Art Gallery
Str. Academiei nr. 15

Ana Ponta – „I Am Bucharest” – instalaţie textilă
20.09. – 15.10.2015
Ilie Boca – „Palimpsestes” – pictură
07.10. – 29.10.2015

Galeria „Galateca”
Str. C.A. Rosetti, nr. 2-4
www.galateca.ro

Jiyoung Chung – „Hands oj Korea: Hanbok, Bojaghi, Joomchi and Beyond”
Curatori: Chunghie-Lee, Jiyoumg Chung
Co-curatoare: Anna Maria Orban şi Roxana Gibescu
01.09. – 10.10.2015

Albert Sofian – „Incognito – The Architects” – desen, tehnică mixtă
Curator: Mihai Zgondoiu
14.10. – 40.11.2015



Ivan Gallery
Str. Dr. Dimitrie Grecescu, nr. 13
www.ivangallery.com

Larisa Crunţeanu şi Sonja Hornung – „Femina Subtetrix”
Curatoare: Xandra Popescu
10.09. – 03.10.2015

Geta Brătescu – „Invocarea desenului”
16.10. – 21.11.2015

Galeria „Mihai Nicodim”
Calea Victoriei, nr. 141, etaj I (Palatul Cantacuzino)
www.galerianicodim.ro

Lu Song – „The Drunken Beggar on Horseback” – pictură
24.09. – 24.10.2015

Ioana Stanca şi Alex Rathbone – „Cartoon # IV” – pictură
29.10. – 28.11.2015

Odeon Gallery
Proiect sprijinit de Dana Art Gallery
Calea Victoriei, nr. 40-42
www.danaartgallery.ro

Cristian Mengheşi şi Andreea Stăncălie
Curatoare: Daniela Frumuşanu
23.06. – 03.07.2015

Angela Szabo – „Tonomatul cu poveşti”
10.11. – 10.12.2015

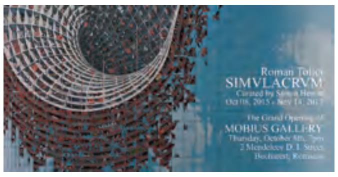
Metropolis Art Centre – DanaArt Gallery
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
www.danaartgallery.ro

„Bucureşti, Bloc, Cetate”
Expoziţie pe 30 de scări de bloc, cu arhiva pierdută şi recuperată despre arhitectura stalinistă din Bucureşti
Coordonator proiect: Fundația Domeniul Otetelișanu
15.10. – 20.11.2015

Daniel Turliu – „Armonia” – pictură
21.10. – 10.11.2015

MOBIUS Gallery
Str. Mendeleev, nr. 2, sector 1
www.mobius-gallery.com

Roman Tolici – „SIMVLACRVM” – pictură
"The simulacrum is never what hides the truth - it is truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is True." J. Baudrillard
Curator: Simon Hewitt
09.10. – 14.11.2015



Tara von Neudorf – „15743” – pictură
Curator: Simon Hewitt
08.11. – 19.12.2015

Galeria Posibilă
Str. Popa Petre, nr. 6
posibila.ro

„Tăietura perfectă”
Participanți: Marian Pălie, Ştefan Câlţia, Valentina Vidraşcu
15.10.2015

Florin Ghenade – „Arbori bătrâni” – fotografie
Curatoare: Sandra Demetrescu
Video: Cristian Stănoiu
10-11.2015

Senso
Bd. Unirii, nr.15
www.sensotv.ro

Ion Anghel – pictură
23.05. – 30.06.2015

Ana Ruxandra Ilfoveanu – pictură, grafică
29.10. – 09.11.2015

418 Contemporary Art Gallery
Intrarea Armaşului, nr.12, et. 2
www.418gallery.com

Romul Nuţiu – „Selected Works” – pictură
13.10. – 26.11.2015

Suprainfinit Gallery
Str. Popa Nan, nr. 82, etaj 2 (Fabrica Sinatex)
www.suprainfinit.com

„Is it wrong that I enjoy cutting people in Photoshop?” – naraţiuni digitale
Artişti: Alina Anca, Vlad Anghel, Anastasia Manole, Tristan, Anca Stirbacu, Alexandra Terzi, Tăietzel Ticălos
16.09. – 25.10.2015

Tranzit.ro/București
Str. Gazelei, nr. 44
www.ro.tranzit.org

„Home Fest 2.0” – teatru, dans contemporan, filme, workshopuri
Primul festival artistic desfăşurat în case şi apartamente din Bucureşti
17.10. – 24.10.2015

„Austeria” – arte vizuale
Expoziţia este organizată la Galeria de artă contemporană BWA SOKOL, Nowy Sacz, Polonia
Artiști: Adel Abidin, Anca Benera & Arnold Estefán, Mihaela Drăgan (featuring Elena Albu), Yuri Leiderman, Monika Drozynska, Aslan Gaisumov, Agnieszka Kalinowska, Nicoleta Moise & Olalla Castro, Dorota Podlaska, Maya Sumbadze, Ferhat Özgür, Alicja Zebrowska & Jacek Lichon
Curatoare: Anna Smolak și Raluca Voinea
10.10. – 29.11.2015

Victoria Art Center
Calea Victoriei, nr. 12 C (lângă Biserica Zlătari)
www.artvictoria.ro

Alina Marinescu – „Din dragoste. Fapte morale. Unu”
Curatori: Ioana Ciocan şi Attila Kim
20.10. – 15.11.2015

Decebal Scriba – „In Side / Out Side”
Proiect curatorial: Olivia Niţiş
30.09. – 17.10.2015

Centrul Cultural „Palatele Brâncoveneşti”
Str. Valea Parcului, nr. 1, Mogoșoaia
www.palatelebrancovenesti.ro

Palat
„Spaţiu spiritual” – arte vizuale
Paula Ribariu şi 11 artişti invitaţi: Alma Redlinger, Daniela Chirion, Magdalena Pelmuş, Ştefan Pelmuş, Bogdan Pelmuş, Mircea Barzuca, Brânduşa Bontea, Irina Florescu, Constantin Abăluţă, Lucian Ţăran, Radu Comşa
Curatoare: Raluca Băloiu
17.10. – 10.11.2015

Alexandru Done – „ReTest” – pictură
Curatoare: Mădălina Mirea
15.10. – 31.12.2015

Gheţărie
Titu Toncian – „Călătorie 60” – ceramică, obiect, instalaţie
Curatoare: Raluca Băloiu
13.09. – 25.10.2015

Foişor
Anca Boeriu – „Atelier” – desen-obiect
Curatoare: Raluca Băloiu
15.10. – 04.12.2012

Carmen Paiu – „Ajun la Palat” – icoană pe sticlă
06.12. – 31.12.2015

Cuhnia
Ioan Tămâian – „Reflexii în timp” – sticlă
Curatoare: Mădălina Mirea
15.10. – 31.12.2015

Muzeul Naţional de Artă Contemporană
Str. Izvor, nr. 2-4 (Palatul Parlamentului, aripa E),
MNAC Anexa, Calea Moşilor, nr. 62-68
www.mnac.ro

Mircea Suciu – „Fractura”
Artist: Mircea Suciu
Curatoare: Maria Rus Bojan
Arhitect: Attila Kim
Coordonatoare: Adriana Oprea
04.06. – 01.11.2015 / Palatul Parlamentului

„Învăţământul artistic bucureştean şi arta românească după 1950. Expoziţie la aniversarea a 150 de ani ai Universităţii Naţionale de Arte” (în cadrul evenimentului „3 + 10. MNAC. 13 ani de la înfiinţare. 10 ani în Palatul Parlamentului”)
Curator: Adrian Guţă
Arhitect: Attila Kim
28.11.2014 – 25.10.2015 / Palatul Parlamentului

„Der Wanderer”
Concept şi realizare: MOTI (Museum of the Image) şi BredaPhoto, Olanda
Curatori: Geert van Eyck, Jan Schaerlackens, Reinout van den Bergh
Asistentă curatori: Johanna Weggelaar
Adaptare expoziție: Attila Kim
Coordonatoare: Sandra Demetrescu
04.06. – 01.11.2015 / Palatul Parlamentului

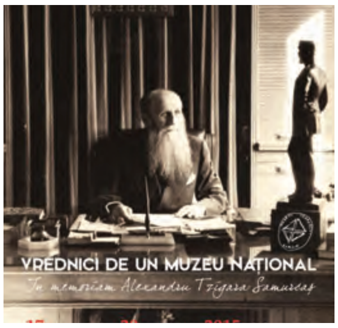
„Niciodată singur”
Artişti: Irina Botea, Simion Cernică, Ioana Cojocariu, Csiki Csaba, Tatiana Fiodorova, Ciprian Homorodean, István László, Tibor Karoly Litiu, Xandra Popescu, Larisa Crunţeanu, Váncsa Domokos, Veres Szabolcs
Curatori: Monotremu şi Magma Contemporary Medium
Coordonatoare: Magda Radu
04.06. – 01.11.2015 / Palatul Parlamentului

Alexandru Chira (1947 – 2011) – pictură
Retrospectivă
Curatori: Mălina Ionescu, Călin Dan
Arhitect: Attila Kim
11.06. – 25.10.2015 / MNAC Dalles

„De la confirmare la contestare. Practici artistice în spaţiul public”
Artişti: Mihai Balko, Anca Benera & Arnold Estefan, Tudor Bratu, Candidatul la Preşedinţie, Iosif Kiraly, Marilena Preda Sânc, Studio Basar, Vlad Nanca, Vlad Petri & Gabi Basalici
Curatoare: Judit Balko
15.10. – 01.11.2015 / Palatul Parlamentului

Muzeul Naţional al Ţăranului Român
Şoseaua Kiseleff, nr. 3
www.muzeultaranuluiroman.ro

Alexandru Tzigara - Samurcaş – „Vrednici de un Muzeu Naţional”
Expoziţie comemorativă
Coordonator: Vlad Manoliu
Curatori: Venus Mateescu, Rodica Marinescu şi Vlad Manoliu
17.09. – 29.11.2015 (Sala Foaier)



BACĂU

Centrul de cultură „Rosetti Tescanu – George Enescu”
Tescani
www.georgeenescu.ro

„Tescani 2015” – pictură, sculptură
Artişti: Ilie Boca, Ioan Burlacu, Liviu Russu şi Mihai Sârbulescu expun la Galeriile Karo
Curatoare: Gabriela Ilaş
17.09. – 29.10.2015

CLUJ NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj Napoca
Piaţa Unirii, nr. 30
www.macluj.ro

„Bienala Internaţională de Ceramică Cluj 2015”
Manifestarea, ajunsă la ediţia a doua, un adevarat festival al artei ceramice a cuprins şase expoziţii de artă ceramică, proiecţii de filme documentare despre ceramică, workshopuri, conferinţe şi dezbateri publice şi, nu în ultimul rând, o competiţie a ceramiştilor din întrega lume la care participă peste 100 de artişti din 37 de ţări. Un juriu internaţional a acordat patru premii şi opt menţiuni de onoare
Coordonatori: Marius Silviu Georgescu, Arina Ailincăi şi Gavril Zmicală
09.10. – 03.11.2015

Octavian Smigelschi – „Monumentalitate artistică” – pictură bisericească
Alexandru Constantin Chituţă
21.10. – 03.11.2015

Galeria „Casa Matei”
Str. Matei Corvin, nr. 6

„Ceramişti din România”
Artişti: Arina Ailincăi, Ciprian Ariciu, Vlad Basarab, Cristina Bolborea, Adela Bonaţ Mărculescu, Mana Bucur, Emilia Chirilă, Gheorghe Crăciun, Ileana Crăciun, Daniela Făiniş, Palko Ernest, Marius Georgescu, Peter Felix, Gavril Zmicală, Simona Tănăsescu, Lucian Ţăran, Nicolae Moldovan, Ovidiu Ionescu, Marta Jakobovits, Ilie Rusu, Elena Amariei, Roibu Grigore, Oriana Pelladi, Koncy Munich Andras, Melinda Kiss, Vioara Dinu, Noemi Janko, Maria Pop Timaru, Mihai Chira, Maria Cioată, Simina Livia Florian
Coordonatori: Nicolae Procopan, Tiberiu Groza, Andrei Florian, Adina Toader, Dănuţ Alban, Ileana Crăciun, Florin Gherasim
08.10. – 24.10.2015

Quadro
Str. Napoca, nr. 2-4, etaj I., ap. 64
www.galeriaquadro.ro

„Salon pestriţ” – arte vizuale
27.06. – 29.08. 2015

Vasile Cătărău – „Proiecţii imperfecte” – ceramică
08.10. – 21.11.2015

Fabrica de Pensule – spaţiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse, nr. 59-61
www.fabricadepensule.ro

Galeria Plan B (parter, et. III)
www.plan-b.ro

„Fiii şi fiicele lui Brâncuşi. O intrigă de familie (Actul I)”
Cercetarea Alexandrei Croitoru a avut ca punct de pornire propunerea gândită împreună cu Ștefan Tiron pentru Pavilionul României la Bienala de la Veneția în 2009 – Moștenirea lui Brâncuși. Acest proiect (nerealizat) avea la bază conjuncția perfectă dintre un spațiu de reprezentare național și artistul ca erou național. În expoziție este prezentată macheta proiectului.
Colaboratori: Cristian Alexa, Brynjar Bandlien, Manuel Pelmuş, Teodor Graur, Monotremu, Vlad Nancă, Napoleon & Ştefan Tiron, SubREAL, Superus
09.10. – 05.11.2015

Lateral ArtSpace (curte, et. I)
www.lateralartspace.com

Raymond Gantner – „It is not not been so” – fotografie
Evenimentul face parte din proiectul Hotspot.art – Arta şi Cultura Contemporană pentru Comunităţi, finanţat printr-un grant oferit de Norvegia, Islanda, Lichtenstein şi Guvernul României.
30.10. – 13.11.2015

Spaţiul Superliquidato (et. III)
Maria Balea – „Whimsical adornments” – obiect, mixed media
Evenimentul face parte din proiectul Hotspot.art – Arta şi Cultura Contemporană pentru Comunităţi, finanţat printr-un grant oferit de Norvegia, Islanda, Lichtenstein şi Guvernul României

Galeria Nano (et. III)

Elena Ilash – „Hairselfie” – mixed media
Evenimentul face parte din proiectul Hotspot.art – Arta şi Cultura Contemporană pentru Comunităţi, finanţat printr-un grant oferit de Norvegia, Islanda, Lichtenstein şi Guvernul României
09.10. – 29.10.2015

„Objects of Desire”
Artişti: Marius Bercea, Răzvan Botiş, Stefano Calligaro, Radu Comşa, George Crîngaşu, Arantxa Etcheverria, Nona Inescu, Nicolas Lamas, Vlad Nanca, Ioana Stanca
30.07. – 27.09.2015

GALAŢI

Muzeul de Artă Vizuală Galaţi
Str. Domnească
www.mavgl.ro

Irina Panţiru şi Gheorghe Miron – „Pas în doi” – pictură, grafică
23.10. – 15.11.2015

IAȘI

Dana Art Gallery
Str. Domnească
Str. Prof. Cujbă, nr. 17
www.danagallery.ro

Daniela Grapă – „Transmutatio Persona” – pictură
01.10. – 31.10.2015

SFÂNTU GHEORGHE

Magma – Contemporary Art Space
Piața Libertății, nr. 2
www.magmacm.ro

Miklós Erhardt – „Solidarium” – video, instalații mixed media, fotografie
Curator: Attila Tordai S.
19.10. – 301.10.2015

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal
Piața Mare, nr. 4 (Palatul Brukenthal)

„Războiul în afişul polonez. Colecţia Krzysztof Dydo”
Curatori: dr. Raluca Maria Frîncu şi Răzvan Malanca
Partener: Institutul Polonez Bucureşti
01.10. – 31.10.2015

„În căutarea Sofiei” – documente de arhivă
Curatoare: dr. Maria Barna
16.10. – 08.11.2015

TIMIŞOARA

Calpe Gallery
Str. Hector, nr. 1 (Bastion Theresia, corp D)
www.calpegallery

„Analog Mania Festival 2015” – foto, film, worshopuri, expoziţii
30.10. – 06.11.2015

„Wet Plate Collodium” – tehnica în colodiu
Artişti: Miša Keskenovič, Jacqueline Roberts
02.11.2015

Sergio Grispello – artă şi tradiţie de familie
03.11.2015

Galeria Calina
Str. Mărășești, nr. 1-3
www.calina.ro

Vlad Nancă – „Souvenirs from earth” – obiect în spaţiu
Curatoare: Liviana Dan
01.10. – 15.11.2015

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN OCTOMBRIE – DECEMBRIE 2015

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACCADEMIA DI ROMANIA

Piazza José de San Martin, 1 Roma
www.accadromania.it

Nikolaus-Otto Kruch – „Memoria bronzului Kruch 2015" – sculptură, grafică și obiecte
Expoziția prezintă experiența artistică plastică vest-europeana desprinsă din tradiția școlii de sculptură ardelenească, filtrată prin finețea reliefului și a sculpturii italiene, cât și rigurozitatea tehnologică germană, a metodei denumită „ceara pierdută".
06.10. – 23.10.2015

„Videozoom: Romania. Legal Minorities on Urban Rites" – artă video
La Centro Internazionale di Arte Contemporanea di Roma – Sala.
Ariști: Vlad Basalici, Simion Cernica, Arantxa Etcheverria, Mihai Iepure Gorski, Ion Grigorescu, Mihaela Kavdanska, Adi Matei, Ciprian Mureșan, Anca Munteanu Rimnic, Larisa Sitar, Michele Bressan, Gabriel Stoian
Curator: Marius Tănăsescu
20.10. – 10.12.2015

ICR BEIJING

Galaxy SOHO
Corp A, 10125-10127, Aleea Xiao Paifang, nr. 7A, Districtul Dongcheng
http://www.icr.ro/beijing/

Carolina Ilica – „Cărțile de la Vidra. Plângând de-atâta frumusețe"
Serii de cărți neconvenționale, de versuri dedicate locului natal al autoarei. Materialele folosite sunt ștergare, țesături, obiecte tradiționale din lemn din diferite zone ale țării, ceramică în forme asemănătoare tăblițelor de la Tărtăria de pe Mureș.
16.09. – 16.10.2015

ICR BERLIN

Königsallee 20 A, D-14193
www.rki-berlin.de

„Şi Ieri a fost Azi" – pictură
Expoziția de la Ausstellungshalle din Frankfurt a făcut parte din cadrul proiectului „Zilele Culturii Române la Frankfurt".
Artiști: Ioana Ursa, Andreas Szabo, Ecaterina Vrana, Mona Vătămanau, Florin Tudor, Simona Vilau, Gili Mocanu, Tara von Neudorf, Răzvan Boar, Gheorghe Ilea, Anca Mureșan, Traian Boldea, Ciprian Paleologu, Roman Tolici, Bogdan Vlăduță, Ștefan Ungureanu, Florin Tudor, Florin Ciulache, Angela Bontaș, Dumitru Gorzo, Nicolae Comănescu, Iulia Nistor.
Curator: Erwin Kessler
27.06. – 07.07.2015

„Graphic Novels aus Europa" – bandă desenată
Expoziţie de grafică în cadrul evenimentului Graphic Novel Day, proiect iniţiat şi organizat de EUNIC Berlin în cadrul Festivalului Internaţional de Literatură de la Berlin. Alexandra Gavrilă a participat la evenimentul „Graphic Novel Day", un proiect iniţiat şi organizat de EUNIC Berlin în cadrul Festivalului Internaţional de Literatură de la Berlin, ce a avut loc la Institut Français Berlin

12.09. – 14.11.2015

ICR BRUXELLES

07 Rue Gabrielle/Gabriellestraat 107 B-1180
www.icr.ro/bruxelles/

„Românii și Marele Război" – fotografie documentară
Expoziția de la Muzeul Militar „Kamp Van Beverlo" din Leopoldsburg cuprinde documente de arhivă, fotografii, documente de presă din perioada 1914 – 1918.
Concept: Arhivele Naționale Istorice Centrale, Muzeul de Istorie Națională, Universitatea Babeș-Bolyai
11.09. – 15.10.2015

„Tristan Tzara – Omul Aproximativ"
Expoziţia de la Muzeul de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg, prezintă complexitatea artistului avangardist şi rolul său în evenimentele istorice din Franţa şi Spania.
Comisar general: Serge Fauchereau
Consilier stiintific: Henri Béhar
23.09.2015 – 17.01.2016

„Fashion and Design Weekend"
Cinci tineri designeri români la cea de-a doua ediție a EUNIC „Fashion and Design Weekend" la Centrul cultural De Markten din Bruxelles
Artiști: Raluca Buzura, Nicoleta Chiricӑ, Ioana Ciolacu, Ana Wagner, Simona Tekla
Organizat de EUNIC Bruxelles, evenimentul reuneşte 40 de designeri europeni din 8 ţări: Cehia, Estonia, Letonia, Olanda, Polonia, România, Turcia şi Ungaria. EUNIC Fashion and Design Weekend are loc în cadrul Brussels Fashion Month, cel mai mare festival din industria modei belgiene organizat de MAD Brussels.
23.10. – 25.10.2015

ICR BUCUREŞTI

Aleea Alexandru 38
www.icr.ro

„The School of Kiev"
Institutul Cultural Român sprijină participarea artiștilor vizuali Dan Acostioaei, Florin Bobu, Livia Pancu și Cristina David la Bienala de artă contemporană „The School of Kiev", cel mai mare eveniment din Europa de Est.
Curatori: Hedwig Saxenhuber și Georg Schöllhammer
Organizatori: Centrul de Cercetare a Culturii Vizuale de la Kiev
08.09. – 01.11.2015

Ana Dinescu – „Mate-Realitatea" – pictură
12.10. – 18.10.2015

„Noaptea albă a creatorilor & designerilor de produs 2015"
24.10.2015

Rodica Lomnăşan – „Poveşti mediteraneene" – pictură
19.10. – 27.10.2015

ICR BUDAPESTA

Izsó utca 5, 11 46
www.icr.ro/budapesta/

Augustin Costinescu – pictură
15.09. – 15.10.2015

Csaba Zemlényi – pictură
19.10. – 30.10.2015

ICR CHIŞINĂU

Str. Vlaicu Pârcălab 39
www.icr.ro/chisinau

„Vasile Alecsandri, poet și diplomat al Unirii Principatelor Române" – documente de arhivă, facsimile, fotografii
Expoziția a avut loc la Muzeul „Vasile Alecsandri" din Mircești, în cadrul Festivalului Internațional de literatură și traducere (FILIT) 2015
04.10.– 15.10.2015

„Lucian Blaga – Poemele luminii"
Expoziția de la Universitatea de Stat din Comrat este dedicată scriitorului român și operei sale a conţinut fotografii, date biografice, poezii, texte filozofice, aprecieri ale criticilor literari
31.08. – 08.10.2015

„Poenari. Cetatea lui Vlad Țepeș din Munții Argeșului"
Evenimentul de la Galeria La Rond din Chișinău se înscrie în seria de expoziții dedicată unor evenimente și personalități ale istorie, culturii și științei spațiul românesc, inițiată de ICR Chișinău pe parcursul anului 2015
Curatori: Cornel Popescu și Marian Clipici
06.10. – 31.10.2015

„Ion Creangă și lumea personajelor sale"
Expoziția de la Muzeul „Ion Creangă" din Iași a fost organizată în cadrul participării la Festivalul Internațional de Literatură și Traducere (FILIT) și conține fotografii, date biografice, fragmente din operă, aprecieri ale criticilor literari, precum și cele mai reușite reprezentări grafice ale personajelor realizate de-a lungul timpului.
03.10. – 15.10.2015

ICR ISTANBUL
Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu
www.icr.ro/istanbul

Mugur Kreiss – „Plimbare prin Europa" – crochiuri de arhitect
Expoziția de la sediul ICR Istanbul cuprinde 20 de desene în format A3 și propune o călătorie prin diverse orașe europene – Viena, Stockholm, Paris, Berlin, Copenhaga
01.10. – 31.10.2015

ICR LISABONA
Rua Dr. António Cândido, nº 18
www.icr.ro/lisabona

„Histria în diverse etape de cercetare" – fotografie document
Expoziția a avut loc la Muzeul Național de Arheologie din Lisabona (MNArq)
30.10. – 31.10.2015

ICR LONDRA
1 Belgrave Square, SW1X 8PH
www.icr-london.co.uk

„Artişti români în colecţia Richard Demarco" – pictură
Artiști: Paul Neagu, Ion Bițan, Horia Bernea, Ovidiu Maitec, Ovidiu Maitec, Sultana Maitec, Vladimir Şetran, Peter Jacobi, Sorin Dumitrescu
Curator și colecționar de artă: Prof. Richard Demarco
Expoziția de la Centrul Cultural Summerhall este cuprinsă în seria de manifestări organizate de ICR Londra în cadrul proiectului „Zilele Culturii Române la Edinburgh"
10.10. – 31.10.2015

„Suprarealismul ca mod de viaţă"
Expoziția de la Galeria Brâncuşi de la sediul ICR Londra cuprinde documente, fotografie și cărți, care reconstituie un portret cât mai cuprinzător al poetului Gellu Naum. Evenimentul face parte din programul „Gellu Naum: Drumeţul incendiar", cu ocazia celebrării a 100 de ani de la nașterea scriitorului.
Inițiatori: Muzeul Literaturii Române şi Fundaţia Culturală „Gellu Naum"
29.10. – 01.11.2015

Clare Inskip – „Peisaje transilvănene" – pictură
Expoziţia de la Galeria Brâncuşi de la sediul ICR Londra cuprinde un set de aproximativ 40 de lucrări ale Clarei Inskip, unul dintre artiştii britanici care beneficiază de susţinerea Fundaţiei Prinţului de Wales
02.11. – 08.11.2015

Simon Brown – „Romantic Romania" – fotografie
Expoziţia de la Galeria Brâncuşi de la sediul ICR Londra este organizată în colaborare cu Global Heritage Fund UK
16.11. – 30.11.2015

ICR MADRID
Plaza de la Lealtad 3
www.icr.ro/madrid

„Patrimoniul arhitectural românesc" – fotografii
Expoziția de la sediul Secției Consulare a Ambasadei României la Madrid propune o călătorie în istoria arhitecturii moderne româneşti, punând accent pe realizările stilului neoromânesc şi pe influenţele care au marcat începuturile arhitecturii moderne româneşti.
Selecţia include opere realizate de arhitecţi precum Ion Mincu, Petre Antonescu, Grigore Cerchez, Nicolae Ghika Budeşti, Virginia Haret Andreecu sau Ion D. Berindei
01.11.2014 – 31.12.2015

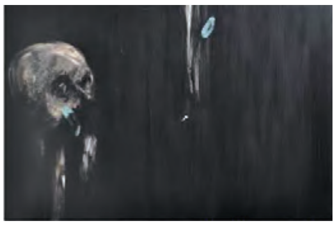
ICR NEW YORK
200 East 38th Street
www.icrny.org
www.icr.ro/new-york

Mirela Trăistaru – „Urmă, umbră, moștenire..." – pictură, desen
Expoziția organizată la sediul ICR New York succedă rezidență artistică a Mirelei Trăistaru la Islip Art Museum din New York
16.10. – 30.10.2015

„Dinastia" Pillat – carte, desen, acuarela
Expoziţia aniversară, 70 de ani de la moartea lui Ion Pillat, deschisă la sediul ICR New York cuprinde toate volumele semnate de Ion Pillat, Maria Pillat-Brateș, Dinu Pillat, Cornelia Pillat, Monica Pillat și lucrari de artă semnate de Maria Pillat-Brateș
30.10. – 02.11.2015

Dimitrie Budiaci – „Poezia picturii / Pictura poeziei" – pictură
Expoziţie deschisă la sediul ICR New York
06.11. – 26.11.2015

Reszegh Botond – „Nightfall" – pictură
Expoziţie deschisă la Gallery MC din New York
20.11. – 24.11.2015



ICR PARIS
1 rue de l`Exposition
www.icr.ro/paris/

„Mioveni, orașul-uzină" – fotografie
Artiști: fotograful Anne Leroy și jurnalista Julia Beurq. Expoziție la galeria Fait & Cause din Paris
octombrie 2015

Helmut Ignat – „Delta Dunării şi mica Deltă a Bucureştiului" – fotografie
Proiect organizat în cadrul proiectului EUNIC „Săptămâna Culturilor Străine 2015"
22.09. – 12.12.2015

ICR PRAGA
Nerudova 5, Malá Strana
www.icr.ro/praga

„Architecture Week 2015"
Participant din partea României la ediția anului 2015 a festivalului internațional de arhitectură: arh. Andreas Heierle
17.08. – 18.10.2015

ICR STOCKHOLM
Skeppsbron 20, 111 30
www.rkis.se

Raluca Popa – „Două titluri" – foto video, desen, pictură
Curator: Jonatan Habib Engqvist
20.08. – 30.11.2015

ICR TEL-AVIV
Shaul Hamelech 8
www.icr.ro/tel-aviv

„Preaching to the Choir"
Irina Botea va fi prezentă la Muzeul de Artă Herzliya cu lucrarea „Before a National Antem".
Alți artiști participanţi: Chto Delat, Effi & Amir, Zeljka Blaksic, Omer Krieger and Nir Evron, Luigi Coppola, Tali Keren, Ayelet Lerman, Ohad Fishof, Noam Enbar
Curator: Maayan Sheleff
22.11. – 29.11.2015

ICR VARŞOVIA
Ul. Chopina 10
www.icr.ro/varsovia

„Austeria" – arte vizuale
Artiști: Anca Benera și Arnold Estefan, Eduard Constantin, Mihaela Drăgan şi Elena Albu
Proiect româno-polonez la Galeria de Artă Contemporană BWA Sokół din Nowy Sącz
Alți artiști participanţi: Monika Drożyńska, Aslan Gaisumov, Agnieszka Kalinowska, Yuri Leiderman, Nicoleta Moise, Ana Prvacki, Maya Sumbadze, Ferhat Özgür, Alicja Żebrowska şi Jacek Lichoń
09.10. – 29.11.2015

„Istoria uniformei militare româneşti" – fotografie
22.10. – 23.11.2015

„Imagini din Bucureştiul evreiesc" – fotografie
01.10. – 31.10.2015

„România multietnică" – fotografie
01.10. – 31.10.2015

ICR VENEŢIA
Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214
www.icr.ro/venetia

Beba Stoppani – „Il Bosco di San Francesco – o reflecție către România de Beba Stoppani" – fotografie
06.11. – 30.11.2015

„Evitarea Războiului. Pregătirea beligeranţei. Ipostaze ale neutralităţii şi angajării în România şi în teritorile româneşti din afara graniţelor (1914-1916)"
Expoziția își propune să prezinte publicului larg italian implicarea românilor și a României în Primului Război Mondial, cu ajutorul documentelor de arhivă, a fotografiilor, ilustrațiilor contemporane și a documentelor de presă.
05.10 – 25.10.2015 / Sala Alabaldieri del Palazzo Comunale din Cremona
15.10. – 31.10.2015 / Museo della Terza Armata din Padova

„Țările Române și Europa Răsăriteană în cartografia occidentală a secolelor XVI-XVIII"
Expoziția de la Palazzo Loredan al Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti din Veneţia, dedicată Zilei Naționale a României cuprinde exponatele din patrimoniul Muzeului Judeţean Argeş din Piteşti
01.12.2015 – 01.01.2016

ICR VIENA
Argentinierstr. 39
www.icr.ro/viena/

„Air-Artist in residence (Krems)" – Anca Benera şi Arnold Estefan
La galeria Ig Bildende Kunst din Viena artiştii Anca Benera şi Arnold Estefan participă la programul austriac de cooperare organizat de Air-Artist In Residence (Krems) în parteneriat cu galeria Ig Bildende Kunst
17.11.2015 – 10.01.2016

„De 25 de ori Bucureşti" – fotografie
Expoziția dezvăluie transformările urbanistice ale capitalei României după anii 90.
Douăzeci şi cinci reprezintă o generaţie şi determină nevoia unui bilanţ simbolic.
Autori: acad. Răzvan Teodorescu, prof.dr.arh. Augustin Ioan, prof.dr.arh. Marius Marcu Lapadat, arh. Mariana Celac şi Ionel Stoicescu, curator
22.10. – 25.10.2015

UptoDance
Portalul Dansului Contemporan Românesc

Centrul Național al Dansului

UPTODANCE
Portalul Dansului Contemporan Românesc

WWW.UPTODANCE.RO

PROIECT CO-FINANȚAT DE:
Administrația Fondului Cultural Național

UPTODANCE /Portalul Dansului Contemporan Românesc este un proiect cultural co-finanţat de Administraţia Fondului Cultural Naţional.

Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziţia Administraţiei Fondului Cultural Naţional. AFCN nu este responsabilă de conţinutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanţării.

ICR BRUXELLES
07 Rue Gabrielle/Gabriellestraat 107
B-1180
www.icr.ro/bruxelles/

„Românii și Marele Război” – fotografie documentară
Expoziţia de la Muzeul Militar „Kamp Van Beverlo“ din Leopoldsburg cuprinde documente de arhivă, fotografii, documente de presă din perioada 1914 – 1918.
Concept: Arhivele Naţionale Istorice Centrale, Muzeul de Istorie Naţională, Universitatea Babeș-Bolyai
11.09. – 15.10.2015

„Tristan Tzara – Omul Aproximativ”

Expoziţia de la Muzeul de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg, prezintă complexitatea artistului avangardist şi rolul său în evenimentele istorice din Franţa şi Spania.
Comisar general: Serge Fauchereau
Consilier stiintific: Henri Béhar
23.09.2015 – 17.01.2016

„Fashion and Design Weekend”
Cinci tineri designeri români la cea de-a doua ediție a EUNIC „Fashion and Design Weekend” la Centrul cultural De Markten din Bruxelles
Artiști: Raluca Buzura, Nicoleta Chirică, Ioana Ciolacu, Ana Wagner, Simona Tekla

Organizat de EUNIC Bruxelles, evenimentul reuneşte 40 de designeri europeni din 8 ţări: Cehia, Estonia, Letonia, Olanda, Polonia, România, Turcia şi Ungaria. EUNIC Fashion and Design Weekend are loc în cadrul Brussels Fashion Month, cel mai mare festival din industria modei belgiene organizat de MAD Brussels.
23.10. – 25.10.2015

ICR BUCUREŞTI
Aleea Alexandru 38
www.icr.ro

„The School of Kiev”
Institutul Cultural Român sprijină participarea artiştilor vizuali Dan Acostioaei, Florin Bobu, Livia Pancu și Cristina David la Bienala de artă contemporană „The School of Kiev”, cel mai mare

eveniment din Europa de Est.
Curatori: Hedwig Saxenhuber și Georg Schöllhammer
Organizatori: Centrul de Cercetare a Culturii Vizuale de la Kiev
08.09. – 01.11.2015

Ana Dinescu – „Mate-Realitatea” – pictură
12.10. - 18.10.2015

„Noaptea albă a creatorilor & designerilor de produs 2015”
24.10.2015

Rodica Lomnăşan – „Poveşti mediteraneene” – pictură
19.10. - 27.10.2015

ICR BUDAPESTA
Izsó utca 5, 11 46
www.icr.ro/budapesta/

Augustin Costinescu – pictură
15.09. – 15.10.2015

Csaba Zemlényi – pictură
19.10. – 30.10.2015

ICR CHIŞINĂU
Str. Vlaicu Pârcălab 39
www.icr.ro/chisinau

„Vasile Alecsandri, poet și diplomat al Unirii Principatelor Române” – documente de arhivă,
facsimile, fotografii
Expoziția a avut loc la Muzeul „Vasile Alecsandri“ din Mircești, în cadrul Festivalului Internațional de literatură și traducere (FILIT) 2015
04.10.– 15.10.2015

„Lucian Blaga – Poemele luminii”
Expoziţia de la Universitatea de Stat din Comrat este dedicată scriitorului român și operei sale a conţinut fotografii, date biografice, poezii, texte filozofice, aprecieri ale criticilor literari
31.08. – 08.10.2015

„Poenari. Cetatea lui Vlad Țepeș din Munții Argeșului”
Evenimentul de la Galeria La Rond din Chișinău se înscrie în seria de expoziții dedicată unor evenimente și personalități ale istorie, culturii și științei spațiul românesc, inițiată de ICR Chișinău pe parcursul anului 2015
Curatori: Cornel Popescu și Marian Clipici
06.10. – 31.10.2015

„Ion Creangă și lumea personajelor sale”
Expoziţia de la Muzeul „Ion Creangă“ din Iași a fost organizată în cadrul participării la Festivalul Internațional de Literatură și Traducere (FILIT) și conține fotografii, date biografice, fragmente din operă, aprecieri ale criticilor literari, precum și cele mai reușite reprezentări grafice ale personajelor realizate de-a lungul timpului.
03.10. – 15.10.2015

ICR ISTANBUL
Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu
www.icr.ro/istanbul

Mugur Kreiss – „Plimbare prin Europa” – crochiuri de arhitect
Expoziţia de la sediul ICR Istanbul cuprinde 20 de desene în format

A3 şi propune o călătorie prin diverse oraşe europene – Viena, Stockholm, Paris, Berlin, Copenhaga
01.10. – 31.10.2015

ICR LISABONA
Rua Dr. António Cândido, nº 18
www.icr.ro/lisabona

„Histria în diverse etape de cercetare” – fotografie document
Expoziția a avut loc la Muzeul Național de Arheologie din Lisabona (MNArq)
30.10. – 31.10.2015

ICR LONDRA
1 Belgrave Square, SW1X 8PH
www.icr-london.co.uk

„Artişti români în colecţia Richard Demarco” – pictură
Artiști: Paul Neagu, Ion Bițan, Horia Bernea, Ovidiu Maitec, Ovidiu Maitec, Sultana Maitec, Vladimir Şetran, Peter Jacobi, Sorin Dumitrescu
Curator și colecționar de artă: Prof. Richard Demarco
Expoziţia de la Centrul Cultural Summerhall este cuprinsă în seria de manifestări organizate de ICR Londra în cadrul proiectului „Zilele Culturii Române la Edinburgh“
10.10. – 31.10.2015

„Suprarealismul ca mod de viaţă”
Expoziţia de la Galeria Brâncuşi de la sediul ICR Londra cuprinde documente, fotografie și cărți, care reconstituie un portret cât mai cuprinzător al poetului Gellu Naum. Evenimentul face parte din programul „Gellu Naum: Drumeţul incendiar“, cu ocazia celebrării a 100 de ani de la naşterea scriitorului.
Iniţiatori: Muzeul Literaturii Române şi Fundaţia Culturală „Gellu Naum“
29.10. – 01.11.2015

Clare Inskip – „Peisaje transilvănene” – pictură
Expoziţia de la Galeria Brâncuşi de la sediul ICR Londra cuprinde un set de aproximativ 40 de lucrări ale Clarei Inskip, unul dintre artiştii britanici.
02.11. – 08.11.2015

Simon Brown – „Romantic Romania” – fotografie
Expoziţia de la Galeria Brâncuşi de la sediul ICR Londra este organizată în colaborare cu Global Heritage Fund UK
16.11. – 30.11.2015

ICR MADRID
Plaza de la Lealtad 3
www.icr.ro/madrid

„Patrimoniul arhitectural românesc” – fotografii
Expoziţia de la sediul Secţiei Consulare a Ambasadei României la Madrid propune o călătorie în istoria arhitecturii moderne româneşti, punând accent pe realizările stilului neoromânesc şi pe influenţele care au marcat începuturile arhitecturii moderne româneşti.
Selecţia include opere realizate de arhitecţi precum Ion Mincu, Petre Antonescu, Grigore Cerchez, Nicolae Ghika Budeşti, Virginia Haret Andreecu sau Ion D. Berindei
01.11.2014 – 31.12.2015

ICR NEW YORK
200 East 38th Street
www.icrny.org
www.icr.ro/new-york

Mirela Trăistaru – „Urmă, umbră, moștenire...” – pictură, desen
Expoziția organizată la sediul ICR New York succedă rezidență artistică a Mirelei Trăistaru la Islip Art Museum din New York
16.10. – 30.10.2015

„Dinastia” Pillat – carte, desen, acuarela
Expoziţia aniversară, 70 de ani de la moartea lui Ion Pillat, deschisă la sediul ICR New York cuprinde toate volumele semnate de Ion Pillat, Maria Pillat-Brateș, Dinu

revistaarta.ro
mapping
romanian
contemporary
art

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

AGALIDES, SANDA este istoric și critic de artă, a fost editoare a *Buletinului de Arte Vizuale*, Centrul de Informare și Documentare al Academiei de Științe Sociale și cercetătoare asistentă la Institutul de Istoria Artei, București, România (1969-1973). Între 1973-2005 se află în exil politic în Statele Unite ale Americii: studii, doctorat, predă temporar Istoria Artei la Pomona College și University of California, San Diego, apoi devine Profesoară de Istoria Artei și Studii Culturale la School of Critical Studies, California Institute of the Arts. Publică critică de artă în revistele de artă californiene. După 2005 revine în România.

AGALIDES, Sanda is an art historian and critic, editor of *Visual Arts Bulletin*, Information and Documentation Center of the Romanian Academy of Social Sciences, research assistant at the Institute of Art History, Bucharest Romania (1969-1973). Between 1973-2005, political exile in the U.S.A.: studies, doctorate, visiting appointments in Art History at Pomona College, Pomona California and the University of California San Diego then Art History and Cultural Studies Professor, School of Critical Studies, California Institute of the Arts. Art Criticism papers published in Californian journals and magazines. Since 2005, mostly in Romania.

AILINCĂI, CORNEL este profesor asociat la Şcoala doctorală UAD, Cluj. Studii postuniversitare, Istittuto Statale Gaetano Ballardini Faenza Italia. A publicat trei cărți, articole şi recenzii de specialitate. Membru UAP, România, fondator şi preşedinte a fundaţiei Ceramart. A expus şi participat la rezidențe în ţară şi străinătate.

AILINCĂI, Cornel, PhD, professor at UAD, Cluj for doctorate studies. Post-university study, Istittuto Statale Gaetano Ballardini, Faenza, Italy. Had published three books, article and review in the art field, had participate in Romanian and abroad exhibitions and residencies. UAP member, founder and president of Ceramart Faundation.

ANDRÁS, EDIT este un istoric şi critic de artă, doctor al Eötvös Loránd University, Budapesta. Trăieşte în Budapesta şi Long Islad, NY. Este afiliată Institutului de Istoria Artei al Academiei maghiare de Ştiinţe (Budapesta), ca senior research fellow. A participat la numeroase conferinţe internaţionale şi workshop-uri, a publicat numeroase eseuri în antologii, cataloage, reviste precum *Artmargins, e-flux, Idea, Third text, springerin.* Este editorul antologiei *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989-2009*, Budapest, 2009. Este curatoarea expoziţiei Private Nationalism în Budapesta.

ANDRÁS, Edit is a Hungarian art historian and critic. She lives in Budapest and in Long Island, NY. She has been affiliated with the Institute of Art History, Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences (Budapest) as a senior research fellow. She holds a PhD in art history from Eötvös Loránd University, Budapest. She has participated in several international conferences and workshops as invited speaker and published numerous essays in collected volumes, catalogues and professional journals, including *Artmargins, e-flux, Idea, Third text, springerin*. She is the editor of the anthology *Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989-2009*, Budapest, 2009. She is the curator of the Private Nationalism Budapest exhibition.

ANDRÁSI, GÁBOR este istoric de artă, curator la Óbudai Társaskör Gallery şi Óbuda Cellar Gallery între 1981 şi 2007 (cele mai importante expoziţii: *Forms of Thought*, 1992; *Water Ordeal*, 1995; *ArtSiders*, 2000). Director al Kassák Museum între 2007 şi 2010. Din anul 2013 este curator la Budapest Gallery. A fost redactorul-şef al revistei lunare *Műértő (Art Connoisseur)* din 2000.

ANDRÁSI, Gábor is a Hungarian art historian, curator of the Óbudai Társaskör Gallery and the Óbuda Cellar Gallery between 1981 and 2007 (most important group exhibitions: *Forms of Thought*, 1992; *Water Ordeal*, 1995; *ArtSiders*, 2000). Director of the Kassák Museum between 2007 and 2010. Since 2013 he has been curator at Budapest Gallery. He has also been editor-in-chief of the monthly *Műértő (Art Connoisseur)* since 2000.

ARGHIR, ANCa este critic de artă, publicistă şi curatoare. Între 1969 şi 1973 a fost redactoare-şefă adjunctă la revista ARTA. Între 1974 şi 1977 a condus galeria-pilot a UAP, Galeria Nouă (Bucureşti). Se stabileşte în 1978 în Germania, unde lucrează ca liber-profesionistă în aceleaşi domenii.

ARGHIR, Anca is an art critic, journalist and curator. She was second editor-in-chief at ARTA between 1969-1973 and director of the Galeria Noua ("The New Gallery"), an experimental project of the UAP (Artists' Association of Romania) between 1974 and 1977. In 1978 she moved to Germany, where she worked as a freelancer in her profession.

AURSULESEI, GHEORGHE (Dodi) (1955-2009) a fost absolvent al Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu", Cluj-Napoca, promoţia 1980, clasa profesorilor Rodica Svinţiu, Vasile Egri şi Mircea Spătaru. A fost membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România, Filiala Oradea, din 1990. Expoziţii personale: 1982 Oradea, 1983 Bucureşti, Galeria Artind, 1996 Oradea, 1999 Oradea, 2009 Cluj-Napoca la Muzeul de Artă. A fost organizator al simpozioanelor naționale de sticlărie Pădurea Neagră 1984 şi 1985 şi al simpozionului național de sticlărie de la Cluj Napoca în 1993.

AURSULESEI, Gheorghe (Dodi) (1955-2009) was a former graduate of the Fine Arts Institute "Ion Andreescu: in Cluj, class of 1980, professors Rodica Svinţiu, Vasile Egri and Mircea Spătaru. He was a member of the Visual Artists Union of Romania, Oradea branch, since 1990. Personal shows: 1982 Oradea, 1983 Bucharest, Artind Gallery, 1996 Oradea, 1999 Oradea, 2009 Cluj-Napoca, at the Art Museum. He organized the national glass symposiums The Black Forest 1984 and 1985 and the national glass symposium in Cluj Napoca in 1993.

BĂLOIU, RALUCA este curatoare și critic de artă, membră al secției de critică a UAPR. A curatoriat expoziții la Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, Galeria Galateea și Biblioteca Națională. Publică articole în „Ziarul de Duminică", „Observator cultural" ș.a.

BĂLOIU, Raluca is curator and art historian, member of Critical Branch of Union for Visual Artists from Romania. She organized exhibitions for Palatele Brâncovenești Cultural Centre of Mogoșoaia, Galateea Gallery and National Library of Romania. She publishes texts for „Ziarul de Duminica", „Observator Cultural" and many others.

BOGDAN, CRISTINA este în prezent doctorandă în Teoria Artei la Université Paris 1 Sorbonne și a absolvit Istoria Artei și Filosofia la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris. Predă Istoria și Teoria Artei la London College of Communication și la University for the Creative Arts Farnham. Este redactor online al Revistei ARTA. A curatoriat expoziții independente în București, Paris, Londra și Viena și dezvoltă din 2014 proiectul ODD în București.

BOGDAN, Cristina is currently a PhD researcher in Art Theory at the Université Paris 1 Sorbonne and has a background in Art History and Philosophy. She lectured in Contemporary Art at the London College of Communication and the University for the Creative Arts Farnham and is currently online editor of Revista ARTA. She has curated independent art projects in Bucharest, Paris, London and Vienna and is developing since 2014 ODD in Bucharest.

CÂRNECI, MAGDA – Scriitoare, critic și istoric de artă, curatoare. Doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes din Paris (1997). Director al Institutului de Istoria Artei din București (1990-1992, președinte al AICA România (2000-2005), director al Institutului Cultural Român din Paris (2007-2010), în prezent profesor asociat la Universittea Națională de Arte București și redactor-șef al revistei „Arta". Printre multe expoziții curatoriate în România și în străinătate, ea a organizat mai recent Cosmopolis. Contemporary Visual Arts from the Balkans (Salonic, 2004/2005), Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence (Paris, 2007), Art Embodied. Romanian Artists from the 80s (Londra, 2011), Jardins interieurs (Paris, 2012) etc. Ultima carte publicată: Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010 (ediția a II-a revăzută și adăugită, Polirom, 2013).

CÂRNECI, Magda – A writer, art critic and historian and curator. PhD is arts history at Ecole des Hautes Etudes in Paris (1997), she was the manager of the Art History Institute of Bucharest (1990-92), chairwoman of AICA Romania (2000-2005), and director of the Romanian Cultural Institute in Paris (2007-2010). She is currently associate professor at the National Arts University of Bucharest and editor in chief of the Arta magazine. She has organized and curated several exhibitions in Romania and abroad, including, more recently, Cosmopolis. Contemporary Visual Arts from the Balkans (Thessaloniki, 2004/2005), Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence (Paris, 2007), Art Embodied. Romanian Artists from the 80s (London, 2011), Jardins interieurs (Paris, 2012), a.s.o. Her latest published book: Fine Arts in Romania 1945-1989. With an addendum 1990-2010 (2nd revised and completed edition, , Polirom, 2013).

CIUBOTARU, FLORIN este artist vizual, pictor și a fost profesor la Universitatea Națională de Arte din București în perioada 1990-2010 la catedra de pictură. S-a manifestat prin numeroase expoziții personale și de grup, în țară și străinătate. A realizat între anii 1969-1979, împreună cu artistul Șerban Gabrea, tapiseria de la Teatru Național cu suprafața de 174 mp. Și-a extins activitatea artis-

tică în tridimensional, de menționat fiind expoziția de obiecte și realizarea sculpturii din parcul Academiei Române. A obținut numeroase premii, printre care, premiul pentru decorarea teatrului național, premiul Academiei Române, premiul UAP și premiul Omnia, oferit de fundația Anonimul. În prezent activează în atelierul personal din orașul Otopeni.

CIUBOTARU, Florin is a visual artist, painter and former professor at the National University of Arts in Bucharest. He was a teacher during the years of 1990-2010 at the painting department. He has organized numerous personal and group exhibitions in Romania and outside. He has accomplished together with the artist Serban Gabrea the tapestry at the national theatre in the size of 174 square meters during the years 1969-1979. He extended his artistic activity into the three dimensional space, to be mentioned is the exhibition of objects and the creation of the sculpture in the park of the Romanian Academy. He has been awarded with several prizes, the prize of the Romanian Academy, the prize for design of the National Theatre, the prize of the Artists Union and the Omnia prize offered by Anonimul Foundation. In present, he works in his private studio in the city of Otopeni.

DAVIDESCU, CĂTĂLIN este doctor în arte vizuale, istoric și critic de artă, expert, evaluator atestat în artă modernă și contemporană românească, curator la Muzeul de Artă din Craiova (1980- 1999), membru în colegiul de redacție al revistei culturale „Ramuri". A publicat o monografie a pictorului Ion Țuculescu, precum și studii și articole în cărți, cataloage și reviste culturale.

DAVIDESCU, Cătălin is Ph.D. in Visual Arts, an art historian and critic, expert and evaluator in Modern and Contemporary Romanian Art, curator at the Art Museum of Craiova (1980-1999), member of the board of the cultural magazine „Ramuri". He has published a monograph on the Romanian painter Ion Țuculescu, as well as studies and articles in books, catalogs and cultural reviews.

EBLI, GABOR (n. 1970), a obţinut un doctorat în Estetică de la Universitatea Eotvos din Budapesta, şi unul în Istorie de la Universitatea din Sydney, Australia. După un stagiu junior la Institutul de Istoria Artei al Academiei de Ştiinţe a Ungariei (2002-2005), predă la Universitatea de Artă şi Design Moholy-Nagy din Budapesta (MOME) de un deceniu, fiind Şef pentru Masterate în Managementul Artei şi Designului. Proiectele sale de cercetare se focalizează pe colecţiile publice şi private, el publicând inclusiv patru cărţi în limba maghiară, care se adresează muzeologiei şi pieţei de artă, mai ales în domeniul artei moderne şi contemporane din Europa de Est şi Centrală. Este membru al juriului Essl Art Award CEE din 2008.

EBLI, Gabor (b. 1970), earned a PhD in Aesthetics from Eotvos University in Budapest and one in History from the University of Sydney, Australia. Following a Junior Fellowship at the Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences (2002-2005), he has been teaching at Moholy-Nagy University of Art and Design Budapest (MOME) for a decade now, where he is Head of the MA in Art and Design Management. With his research projects focused on public and private collecting, his publications, including four books in Hungarian, address issues of museology and the art market, mainly in the field of modern and contemporary art in Eastern and Central Europe. He has been a jury member of the Essl Art Award CEE since 2008.

FARINA, ELEONORA (n. 1981) născută la Milano, trăieşte şi activează la Berlin. Este doctorandă la Freie Universität din Berlin, cercetând filmele şi videourile de artist din România înainte de 1993. Este vicepreşedintă a asociaţiei Peninsula e.V. (www.peninsula.land). A fost curatoare asistent la Portikus din Frankfurt pe Main (2004) şi asistentă a directorului artistic al MNAC din Bucureşti (2009). Proiectele sale curatoriale includ: *Embodied Resilience*, Ambasada Italiei din Berlin (2015); *dotLand*, Berlin (2014); *Ghostbusters. Or how to stress photography*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhaga (2013); *Spazi Aperti X*, Academia Română din Roma (2012); *TWIST – Ţuică / Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art*, Berlin (2011); *Il medium disperso*, MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Roma (2010); *F.A.B.S.*, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal din Sibiu (2009).

FARINA, Eleonora (b. 1981) was born in Milan, she lives and works in Berlin. She is PhD candidate at the Freie Universität Berlin, researching on artist's movie and video in Romania before 1993, and vice-chairwoman of the association Peninsula e.V. (www.peninsula.land). She was assistant curator at Portikus in Frankfurt am Main (2004) and assistant of the artistic director at MNAC – National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2009). Her curatorial projects include: *Embodied Resilience*, Italian Embassy in Berlin (2015); *dotLand*, Berlin (2014); *Ghostbusters. Or how to stress photography*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen (2013); *Spazi Aperti X*, Romanian Academy, Rome (2012); *TWIST – Ţuică / Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art*, Berlin (2011); *Il medium disperso*, MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Rome (2010); *F.A.B.S.*, Contemporary Art Gallery at the National Brukenthal Museum, Sibiu (2009).

GHILDUȘ, ALEXANDRU (n. 1952) este profesor universitar doctor, Universitatea Națională de Arte din București, departamentul de Design. Creație design de produs, sculptură în cristal și obiecte promoționale din cristal. Organizare de evenimente artistice și licitații de artă și design prin Casa de Licitații Goldart Ghildush.

GHILDUȘ, Alexandru (b. 1952) is a PhD professor at the National Arts University in Bucharest, Design department. His works include product design, sculpture in crystal and promotional crystal objects. He organizes artistic events and art auctions through the Goldart Ghildush Auction House.

GHIU, DARIA este doctor în Istoria şi Teoria Artei cu o teză despre istoria Pavilionului României la Bienala de Artă de la Veneţia (Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti). Este critic de artă, curatoare şi jurnalistă Radio România Cultural. În noiembrie 2015 a apărut la Editura IDEA volumul *În acest pavilion se vede artă* despre istoria României la Bienala de Artă de la Veneția, ca rezultat a cercetării sale doctorale.

GHIU, Daria has a PhD in Art History and Theory at the University of Arts in Bucharest about the history of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale. She is an art critic, curator and a journalist at the Romanian Public Cultural Radio. In November 2015 she published *In this pavilion one can see art* at IDEA Publishing House, a book about the Romanian history within the Venice Biennale, as a result of her PhD research.

GHIU, MIRON – Obsedat de noile tehnologii şi atent manipulator de sunete de toate felurile, trăieşte într-un prezent continuu. Îi place să se bălăcească online şi să huzurească offline, înconjurat de cât mai multe butoane pe care să apese şi de boxe în care să se audă. Anarhist în cuget, el ar umple cu stickere fiecare colţ de stradă şi s-ar alimenta exclusiv de la soare, dacă l-ar lăsa, evident, contemporanii. Ca povestaş online, e specializat pe muzică electronică şi pe mediul virtual, iar ca fetişist, pe cabluri, morcovi negri, urşi bipolari, zebre şi vulpi. Urăşte să vorbească la telefon, să se uite la televizor şi să i se termine tutunul.

GHIU, Miron – Obsessed with new technology and a close manipulator of all sounds, he lives in a continuous present. He enjoys bathing online and hanging out offline, surrounded by loads of buttons to press and speakers to echo in. An anarchist at heart, he would happily fill the streets with stickers and use only solar panels as energy source - if only his fellow countrymen allowed him to. As online storyteller, he specializes in electronic music and virtual reality; as fetishist, he turns to cables, black carrots, bipolar bears, zebras and foxes. He hates talking on the phone, watching TV, and running out of tobacco.

GÎRLEANU-GUICHARD, ANA-MARIA este fostă bursieră la École Normale Supérieure Paris, actuală titulară a unui doctorat de literatură franceză de la Universitatea Paris 4 Sorbonne. A predat limba şi literatura franceză, limba şi literatura română, literatura comparată, traducerea şi traductologia în Franța şi Statele Unite. A fost curatoarea expoziţiei *C.G. Guez Ricord. Le Livre, ni sujet ni objet* (1 octombrie – 2 noiembrie 2013, Bibliothèque Municipale „Marguerite Audoux", Paris 3e) realizată în colaborare cu editura Atelier des Grames. În prezent e Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche la Departamentul de Studii Româneşti al Universităţii din Strasbourg. Principalul său domeniul de cercetare îl reprezintă relaţiile dintre artă şi literatură în secolul XX.

GÎRLEANU-GUICHARD, Ana-Maria is a former scholar of the École Normale Supérieure Paris, now holder of a PhD in French literature from the Paris University 4 Sorbonne. She has taught French language and literature, Romanian language and literature, compared literature, and translation in France and the U.S. She has been the curator of the exhibition *C.G. Guez Ricord. Le Livre, ni sujet ni objet* (October 1-November 2, 2013, Bibliothèque Municipale „Marguerite Audoux", Paris 3e) in collaboration with the Atelier des Grames Publishing House. She is currently Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche at the Romanian Studies Department of the University of Strasbourg. Her main field of research is the relationships between art and literature in the 20th century.

GRUIȚĂ SAVU, IOANA

(n. 1981) este istoric de artă şi ocazional curatoare. În prezent este doctorandă în cadrul Departamentului de Istoria Artei al Universităţii Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca şi muzeografă în cadrul secţiei de PR a Muzeului Naţional de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca. A publicat texte critice în reviste de specialitate, volume colective şi cataloage din domeniul artei contemporane şi istoria artei.

GRUIŢĂ SAVU, Ioana (b. 1981) is an art historian and occasionally a curator, a PhD candidate in Art History at the Babeş-Bolyai University in Cluj, she works as a museographer / PR officer at the National History Museum of Transylvania, Cluj, Romania. She has published critical reviews in contemporary art and art history magazines, collective volumes and exhibition catalogues.

GUȚĂ, ADRIAN este istoric și critic de artă, curator, profesor universitar dr. Predă cursuri de istoria artei românești și internaționale de după 1945. Decan al Facultății de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București (din 2012). Cărți publicate: *Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2008); *Texte despre Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2001). Studii, articole în reviste românești și din străinătate, în volume. Co-curator al participării românești la Bienala de la Veneția (1997). Curator al expoziției *Învăţământul artistic bucureştean şi arta românească după 1950. Expoziţie la aniversarea a 150 de ani ai Universităţii Naţionale de Arte*, MNAC (2014-2015). Redactor şef al revistei ARTA (2000-2001). Este președintele AICA România din 2012.

GUȚĂ, Adrian is an art historian and critic, a PhD university professor. He teaches classes of the post-war history of Romanian and international art. Dean of the Faculty of the History and Theory of Art at the National Art University of Bucharest (starting 2012). Published books: *Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2008); *Texte despre Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2001). Studies, articles in Romanian and foreign magazines, in volumes. Co-curator of the Romanian pavilion at the Venice Biennale (1997). Curator of the exhibition *The Bucharest Art Education and Romanian Art after 1950. Exhibition at the 150th anniversary of the National Arts University*, MNAC (2014-2015). Redactor şef al revistei ARTA (2000-2001). He has been chairman of AICA Romania starting 2012.

HRIMIUC, CĂTĂLIN GHEORGHE este artist vizual, Absolvent al Facultății de Arte Decorative, secția Ceramică Sticlă Metal – Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", promoția 1985, București. Liceul de Arte Plastice „Nicolae Tonitza", București, 1974.

HRIMIUC, Cătălin Gheorghe is a visual artist, a graduate of the Decorative Arts Faculty, Ceramics Glass Metal section of the Fine Arts Institute "Nicolae Grigorescu", class of 1985, in Bucharest. He graduated from the "Nicolae Tonitza", Fine Arts high school in Bucharest in 1974.

IONESCU, MĂLINA este doctorandă la Universitatea de Vest din Timişoara. Artistă vizuală şi curatoare, din 2005 lucrează la Muzeul Naţional de Artă Contemporană.

IONESCU, Mălina is a PhD candidate at the West University Timişoara. Visual artist and curator, from 2005 works at the National Museum of Contemporary Art Bucharest.

KERSSENBROCK-KROSIGK, DEDO von, conduce Glasmuseum Hentrich, Museum Kunstpalast, din Düsseldorf, Germania. A studiat istoria artei la Bonn şi a obţinut doctoratul la Berlin în 1997. După câţiva ani la Bröhan-Museum din Berlin, Dedo a lucrat din 2004 până în 2008 în calitate de curator pentru sticla europeană la The Corning Museum of Glass din Corning, New York. A curatoriat expoziţia *Glass of the Alchemists (Sticla alchimiştilor)* la Corning în 2008 şi a iniţiat şi a fost co-curator al expoziţiei *Art and Alchemy – The Mystery of Transformation (Artă şi alchimie – Misterul transformării)* de la Düsseldorf din 2014.

KERSSENBROCK-KROSIGK, Dedo von is head of the Glasmuseum Hentrich, Museum Kunstpalast, in Dusseldorf, Germany. He had studied art history in Bonn and received his doctorate in Berlin in 1997. After some years at the Bröhan-Museum in Berlin, Dedo worked from 2004 to 2008 as curator of European glass at The Corning Museum of Glass in Corning, New York. He curated the show *Glass of the Alchemists* in Corning in 2008 and initiated and co-curated the show *Art and Alchemy – The Mystery of Transformation* in Düsseldorf in 2014.

LELIK, TIMEA ANDREA este istoric de artă ce trăiește în Amsterdam, Olanda. Este doctorandă a Universității din Leiden, cu o teză despre portret în operele lui Edvard Munch, Francis Bacon și Marlene Dumas. În prezent activează în calitate de consultantă artistică la Paul van Esch & Partners Art Advisory, Amsterdam.

LELIK, Timea Andrea is an art historian who lives and works in Amsterdam, The Netherlands. She is a PhD candidate at the University of Leiden with a thesis on the genre of portraiture in the works of Edvard Munch, Francis Bacon and Marlene Dumas. She currently works as an art consultant for Paul van Esch & Partners Art Advisory, Amsterdam.

MÂNDRU, DOINA EMILIA (n. 1954) este critic şi istoric de artă, curatoarea a numeroase expoziţii şi directoare artistică a Centrului Cultural „Palatele Brâncoveneşti" (2001-2014). Trăieşte şi activează în Bucureşti.

MÂNDRU, Doina Emilia (b. 1954) is an art critic and historian, also curator of many exhibitions and director of Cultural Center „Palatele Brâncoveneşti" (2001-2014). She lives and works in Bucharest.

MIREA, MĂDĂLINA (n. 1974) este doctor în arte vizuale cu o teză despre expertizarea operelor de artă. Este expert acreditat de Ministerul Culturii. Între 2001 – 2014 a gestionat baza de date de patrimoniu mobil, la Institutul de Memorie Culturală (cIMEC). În prezent, activează ca muzeograf la Centrul Cultural Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, unde coordonează departamentul de Expoziții – Documentare. A organizat numeroase expoziții de artă contemporană și a scris texte de curator și monografii. A colaborat la mai multe reviste de specialitate, cu texte despre patrimoniu și cronici ale evenimentelor expoziționale. Este președintele – fondator al Fundației „Radu Bogdan".

MIREA, Mădălina (b. 1974) holds a visual arts PhD with a thesis on the expertise of the works of art, and is an accredited expert at the Culture Ministry. Between 2001 and 2014 she managed the database of the movable patrimony asserts of the Cultural Memory Institute (cIMEC). At present, she is a museographer at the Brancovan Palaces center in Mogosoaia, where she coordinates the Exhibitions – Documentation department; She has organized many contemporary art exhibitions and has written curatorial texts and monographs. She has collaborated with several specialty magazines, with texts about the patrimony and chronicles of the exhibition events; She is the founding chairman of the „Radu Bogdan" foundation.

MOCANU, AURELIA este critic de artă și jurnalistă. Doctor în Arte Vizuale al Universității Naționale de Arte București, unde a fost profesor invitat. Din 1995 este realizatoare a emisiunii „Arte Frumoase" la Radio România Cultural. A făcut parte din redacția revistei „Arta" (2000-2001).

MOCANU, Aurelia is an art critic and journalist. She took her Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest, where she was also a visiting professor. Since 1995 she has been the editor of the Fine Arts broadcast show at Radio Romania Cultural. She was also an editor of the „Arta" magazine in 2000-2001.

MOCANU, IGOR este doctorand la Universitatea Națională de Arte din București, în cadrul Facultății de Istoria și Teoria Artei. Publică articole de opinie și critică în diverse reviste și ziare. A curatoriat mai multe expoziții de artă contemporană și modernă, între care ultima a fost Muzeul Dansului Modern și Contemporan (CNDB, Sala „Stere Popescu", 2015). Este prezent cu anumite contribuții în diverse volume colective, între care ultimul, un eseu în Close-up: post-transition writings (coord. Vjera Borozan, Tereza Jindrová, Jana Kapelová, Miloš Miletić, Mirjana Radovanović, Borbála Szalai și Raluca Voinea, Artyčok TV, Praga, 2014).

MOCANU, Igor – He is a PhD candidate at the National Arts University of Bucharest, at the Art Hostory and theory Faculty. He has published opinion and criticism articles in various magazines and newspapers. He has curated several contemporary and modern art shows, the latest being The Modern and Contemporary Dance Museum (CNDB, the „Stere Popescu" hall, 2015). He has controbited to various collective volumes, the latest being an essay in Close-up: post-transition writings (coord. Vjera Borozan, Tereza Jindrová, Jana Kapelová, Miloš Miletić, Mirjana Radovanović, Borbâla Szalai and Raluca Voinea, Artyčok TV, Prague, 2014).

MUNTEAN, ADA – Absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca, secția Grafică, Licență (2009) și Master (2011), în prezent Doctorandă în anul 1 la aceeași universitate. Artistă vizuală cu o activitate națională și internațională, activează în calitate de curatoare în cadrul Galeriei Visual Kontakt și redactoare-șef a revistei Samizdat începând cu anul 2013 până în prezent.

MUNTEAN, Ada – She has a BA and an MA in Graphics from the National University of Art and Design in Cluj-Napoca, and is currently a PhD student at the same institution. She is an artist working internationally, a curator for Visual Kontakt in Cluj-Napoca and editor in chief of the art magazine Samizdat since 2013.

MUREȘAN, ALEXANDRA (n. 1985) este în prezent, asistentă universitară asociată şi doctorandă la Universitatea de Artă și Design, Cluj-Napoca. Master

(2014) şi licență (2012) în Ceramică-Sticlă-Metal, Universitatea de Artă și Design, Cluj Napoca. Licenţă în Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai (2008). A absolvit Liceul de Arte Plastice „Romulus Ladea", Cluj-Napoca (2004).

MUREȘAN, Alexandra (b. 1985) is now an associate academic assistant and PhD student at the Art and Design University of Cluj. MA (2014) and degree (2012) in Ceramics-Glass-Metal, Art the Design University of Cluj. Degree in Philosophy, the Babes-Bolyay University (2008). She graduated from the Fine Arts high school "Romulus Ladea" in Cluj (2004).

NANI, CORINA (n. 1978) a studiat la Universitatea de Vest – Facultatea de Arte si Design din Timișoara. Membră a Uniunii Artiștilor Plastici din Romania, filiala Timișoara. Lector la Universitatea de Vest din același oraș și directoare de proiect în cadrul Festivalului Internațional de Street Art 2011-2015. Participă la expoziţii internaţionale şi naționale.

NANI, Corina (b. 1978) has studied at the Western University – the Faculty of Arts and Design of Timisoara. She is a member of the Visual Artists Union of Romania, the Timisoara branch. A lecturer at the Western Univertity in Timisoara, she was the project manager of the International Street Art Festival 2011/2015. She has participated in international and national exhibitions.

NIŢIȘ, OLIVIA (n. 1979) este curatoare independentă, cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Romane și vicepreședinta Asociației Experimental Project. Teză de doctorat cu *Istorii marginale ale artei feministe* (Vellant, 2014). Este membră AICA din 2009 și coordonatoare regională pentru *The Feminist Art Project* (Rutgers University, New Jersey) din 2008. A organizat primul proiect internațional de artă contemporană feministă din România în 2008. Contribuții în *Gender Check: A Reader Art and Theory in Eastern Europe* (Mumok, 2010), co-curatoare, alături de Bojana Pejić, la *Good Girls. Memory, Desire, Power* (MNAC, 2013). În calitate de curatoare, a lucrat cu artiști precum Marilena Preda Sânc, Christian Paraschiv, Valeriu Șchiau sau Decebal Scriba.

NIŢIȘ, Olivia (n. 1979) is an independent curator, researcher at the Institute of Art History "G. Oprescu" of the Romanian Academy and vice-president of Experimental Project Association. PhD with Marginal Histories of Feminist Art (Vellant, 2014). Member of the AICA since 2009 and regional coordinator for *The Feminist Art Project* (Rutgers University, New Jersey) since 2008. She organized the first international feminist art project in Romania in 2008. Contributor in *Gender Check: A Reader Art and Theory in Eastern Europe* (Mumok, 2010), co-curator with Bojana Pejić of *Good Girls. Memory, Desire, Power* (MNAC, 2013). As curator, she worked, among others, with Marilena Preda Sanc, Christian Paraschiv, Valeri Șchiau, Decebal Scriba.

NOVICOV, RAMONA este critic şi istoric de artă, membră AICA din anul 2001, specializată în domeniul Arhitecturii 1900. Este colaboratoare constantă a revistelor de specialitate, precum şi a posturilor locale TV sau radio. Este autoarea a patru cărţi şi a numeroase studii de specialitate ce tratează cu predilecţie arta românească de avangardă.
În calitate de curatoare, a organizat expoziţii de artă contemporană în ţară şi străinătate. În prezent este conferenţiară universitară la Universitatea din Oradea, Facultatea de Construcţii şi Arhitectură, unde predă Istoria artei şi Studiul Formei.

NOVICOV, Ramona is an art critic, university professor and curator; she has been a member of the AICA since 2000. She is an international expert in the field of 1900 architecture. Currently a regular contributor for many periodicals, radio and TV programs. She has authored many books and studies in the field of art trends and currents, focused mainly on the artistic phenomenon of the Romanian vanguard. As an art curator, she is organizing individual and collective exhibitions in Romania and abroad. She presently delivers lectures on Art History at The Faculty of Architecture and Constructions of Oradea.

ORDEAN, IRIS este istoric și critic de artă, interesată în a scrie despre diverse practici artistice. Absolventă a Universității St. Andrews, a colaborat cu varii instituții și evenimente de artă internaționale, precum Colecția Peggy Guggenheim, Edinburgh Fringe Festival sau Bienala de la Veneția.

ORDEAN, Iris is an art historian and art critic, with a great interest in writing about various art practices. Alumni of the University of St. Andrews, she has collaborated with various international art institutions and events, including The Peggy Guggenheim Collection, The Edinburgh Fringe Festival or the Venice Biennale.

PARIZEK DENISE este istoric de artă și curator activ în Viena. Este directoarea galeriei Schleifmuehlgasse 12-14, unde realizează de peste 5 ani proiecte cu artiști internaționali.

PARIZEK Denise is art historian and curator. She directs Schleifmuehlgasse 12-14 in Vienna, where for over 5 years she has been curating international projects.

PIETRZYK, ESTELLE (n.1976) este conservatoarea şi şefa patrimoniului, directoare a Muzeului de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg, unde a asigurat curatoriatul mai multor expoziţii (Soulages. Timpul hârtiei, Franck Scurti. Lucrări ale Întâmplării, Perahim. Parada sălbatică, iar în curând Valérie Favre. Prima noapte a lumii). Anterior, a fost conservatoare a Muzeului Soulages din Rodez, Aveyron (inaugurat în 2014) şi a mai asigurat diverse misiuni pe lângă Muzeul Rodin şi Muzeul Picasso. Titulară a unui masterat în Istoria Artei şi a unei diplome de la Institutul de Studii politice din Toulouse, predă în mai multe instituţii (Master Euroculture, Institutul Naţional Specializat de Studii Teritoriale).

PIETRZYK, Estelle (b.1976) is a conservatoire and head of the patrimony, the manager of the Modern and Contemporary Art Museum in Strasbourg, where she has curated several exhibitions (Soulages. The Time of Paper, Franck Scurti. Works of Chance, Perahim. The Savage Parade, and soon, Valérie Favre. The First Night of the World). Previously, she was a conservatoire at the Soulages Museum in Rodez, Aveyron (inaugurated in 2014) and worked on several missions by the Rodin Museum and the Picasso Museum. Holder of an MA in the History of Art and of a degree from the Political Studies Institute in Toulouse, she teaches in several institutions (Master Euroculture, The National Specialized Institute of Territorial Studies).

PINTILIE, ILEANA este istoric și critic de artă, curatoare la Muzeul de Artă din Timișoara (1980-2004), profesoară la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a board-ului editorial al revistei online *ARTMargins*. A publicat volumul *Acționismul în România în timpul comunismului* (2000), împreună cu Roxana Nubert, *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (2006); *Ștefan Bertalan* (2011). Curatoare independentă a festivalului de performance Zona, Timișoara, curatoare pentru *România la Aller-Retour*, (Biennial „New Icon", Cetinje, 1997), *Body and the East* (Ljubljana, 1998), *Shaping the Great City*, Viena și Los Angeles (1999 –2001), *Kontakt...Works from the Collection of Erste Bank Group*, MUMOK, Viena (2006).

PINTILIE, Ileana is an art historian and critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timisoara, freelance curator. She has curated many exhibitions in Romania and abroad: her main project was the *International Festival of Performance Art Zone.* Among others, she curated the Romanian participation at the *New Icon* Biennial of Cetinje (1997), *Body and the East* (Ljubljana, 1998), *Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe*, 1890-1937 (1999-2001), *Kontakt... Works from the Collection of Erste Bank Group* (MUMOK, Vienna, 2006), *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression in 60s - 80s* (South America / Europe, 2009). She has published several books: *Actionism in Romania during the Communist Era* (2000), *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (with Roxana Nubert, 2006), *Timișoara between Tradition and Modernity. Artistic Pedagogy in the 20th century* (2006), *Ștefan Bertalan* (2011).

POPA, LUCIA este doctorandă în istoria artei în cadrul Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) și susține seminarii de istoria artei în Europa Centrală și de Est la institutul Sciences Po Lille. În 2013, a obținut titlul de doctor în sociologia artei în cadrul Universității din București. A beneficiat de burse și rezidențe de cercetare în Franța, Germania, Luxemburg, Belgia și Ungaria. A tradus cărți de științe socio-umane pentru mai multe edituri, iar, din 2006, scrie cronici de artă cu regularitate pentru diferite publicații culturale. Domeniile sale de interes sunt: activismul artistic, relația dintre artă și sfera politică, fenomenologia artei contemporane.

POPA, Lucia is a PhD researcher at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris and teaches at Science Po Lille. She earned a PhD degree in Sociology of Art in 2013 from the University of Bucharest. She benefited from several scholarships and residencies granted in France, Germany, Luxembourg, Belgium and Hungary. She translated books in the humanities and social sciences for several publishing houses and since 2006 she regularly contributes articles to newspapers and art magazines. Her main interests are politicized aesthetics, artistic activism and phenomenology of contemporary art.

POPESCU RUSSU, CRISTINA este artistă vizuală, ceramistă și curatoare. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveția. În prezent

este vicepreşedinta Uniunii Artiştilor Plastici din România.

POPESCU RUSSU, Cristina is a ceramist, visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Sweitzerland. At present, she is vice-president of the Visual Artists Union of Romania.

PROKSCH-WEILGUNI, STEFANIE este masterandă în istoria artei a Universității din Viena. În acest moment își continuă studiile la Universitatea Humbold din Berlin. Cercetarea sa pentru teza de master vizează scena de performance din România.

PROKSCH-WEILGUNI, Stefanie is a Master student in art history at the University of Vienna. Currently, she is studying at the Humboldt University in Berlin. She has been researching on Romanian performance art for her thesis.

SCREMINI, CLARA conduce la Paris, după studii în artă, începând din 1984, Clara Scremini Gallery. A organizat numeroase expoziții cu nume internaționale din *Art Glass* şi a participat la piaţa de artă europeană şi americană. A colaborat, la Londra, cu celebrul Dan Klein, expert internațional în Art Glass.

SCREMINI, Clara is the manager, following art studies, of the Clara Scremini Gallery in Paris, starting 1984. She has organized many exhibitions with renowned names from *Art Glass* and has participated in the European and American art market. She has collaborated in London with the famous Dan Klein, international Art Glass expert.

STEGEREAN, CĂLIN este absolvent al Institutului de Arte Plastice din Cluj. Doctor în filologie la Facultatea de Litere a Universităţii Babeş-Bolyai Cluj-Napoca cu teza *Artele plastice şi revistele literare de avangardă din România interbelică*. Director al Muzeului de Artă Cluj-Napoca (2009 –2014), vicepreşedinte al Reţelei Naţionale a Muzeelor (2010-2014). Colaborează la publicaţiile Observator Cultural, Steaua, Tribuna, Ziarul de Duminică, Arta. A obţinut Premiul Naţional „Petru Comarnescu" al Ministerului Culturii pentru expoziţia Avangarda din România în colecţii clujene.

STEGEREAN, Călin graduated the Fine Arts Institute from Cluj-Napoca. Phd in philology at Babeş-Bolyai University from Cluj-Napoca with the dissertation entitled The Fine Arts and the Interwar Avantguard Magazines. Director of the Art Museum Cluj-Napoca (2009 –2014) and deputy-president of the National Museum's Network (2010-2014). He collaborates with articles at Observator Cultural, Steaua, Tribuna, Ziarul de Duminică, Arta magazines. He won the National Prize "Petru Comarnescu" of the Romanian Culture Minister for the exhibition The Avantguard from Romania in Cluj's collections.

STELEA, IOANA (n. 1988) a absolvit masterul, în 2012, și licenţa, în 2010, în Ceramică-Sticlă-Metal, Facultatea de Arte Decorative și Design la Universitatea Națională de Arte din București. În prezent este doctorandă la Universitatea Națională de Arte din București. O interesează tot ceea ce o înconjoară și o ajută în demersul artistic. Îi place să învețe și să experimenteze tehnici noi din domeniul sticlei, pe care le poate împărtăși celorlalți.

STELEA, Ioana (b. 1988) MA in 2012 and in 2010, she got a license in Ceramics-Glass-Metal – Decorative Arts and Design Faculty from the National Arts University in Bucharest. She is now a doctoral candidate at the National Arts University in Bucharest. She is interested in everything around her and in what helps her in her artistic demarche. She likes to learn and to experiment with new glassmaking techniques, which she can also share with others.

URSAN, DIANA (n. 1988) scrie despre artă, preponderent despre cea contemporană. Are contribuții în Arta, Observator Cultural și în volumul *Dear Money*, editată de Salonul de Proiecte și de MNAC. Este formată în mediul Facultății de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București, unde își desfășoară studiile doctorale cu o cercetare axată pe alternativele pieței de artă, aplicată la nivelul scenei artistice locale. În prezent este director artistic pentru Galeria Ivan, București.

URSAN, Diana (n. 1988) writes about art, mainly contemporary art. She has contributions in Arta magazine, Observator Cultural and in *Dear Money*, book edited by Salonul de Proiecte and The National Museum of Contemporary Art. She studied at the Art History and Theory Department of the National University of Arts in Bucharest, where she is a Ph.D. candidate with a research focused on the art market's alternatives, applied on the local art scene. At present she works as artistic director for Ivan Gallery, Bucharest.

VILĂU, SIMONA (n. 1983, Tîrgu-Jiu, România) trăiește și activează la București. A studiat Pictura și are un doctorat în Arte Vizuale cu tema Imaginea violenței în arta contemporană românească în cadrul UNARTE București. Este colaboratoare a Revistei Arta și a proiectului Eastern European Collectors, dezvoltat de Knollgalerie Viena+Budapesta. A fost curatoarea a numeroase expoziții în cadrul LC Foundation, Platforma, 418 Gallery, Galeria 26, AnnArt Gallery, Aiurart, Atelier 030202, Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești" și Anca Poterasu Gallery. Lucrează ca editoare independentă de carte de artă.

VILĂU, Simona (b. 1983, Tirgu-Jiu, Romania) lives and works in Bucharest. She studied Painting and holds a Ph.D. Degree in Visual Arts, in which she studied the Image of Violence in Romanian Contemporary Art at UNARTE Bucharest. She is a collaborator of Arta Magazine and Eastern European Collectors, a project by Knollgalerie Vienna+Budapest. She has curated exhibitons in Bucharest for LC Foundation, Platforma, 418 Gallery, Galeria 26, AnnArt Gallery, Aiurart, Atelier 030202, Centrul Cultural "Palatele Brâncovenești" and Anca Poterasu Gallery. She also works as a free lance art book editor and archivist.

VLAD, PETRA este istoric de artă, fostă muzeografă la Cabinetul de Arte Grafice al Muzeului Național de Artă al României. Specializare la Ecole Normale Supérieure din Lyon în domeniul muzeologiei și al filozofiei patrimoniului și lucrează în perioada 2004-2013 ca muzeografă / curatoare pentru muzee din Lyon și Grenoble. Începând din 2013, lucrează ca cercetătoare în domeniul științelor muzeale la Paris.

VLAD, Petra is an art historian who has worked as a museographer at the Graphic arts Department of the National Museum of Art of Romania, Bucharest. She got a grant at the Ecole Normale Superieure in Lyon, in museology and the philosophy of historical heritage, and between 2004 and 2013 she worked as a museographer / curator for museums in Lyon and Grenoble. Starting 2014, she is a freelance researcher in the museums of sciences in Paris.

WEISS, GUSTAV (n. 1922) este om de ştiinţă, filozof, scriitor și ceramist. Redactor şef al revistei „Silikattechnik" din Berlin. Cofondator şi editor al revistei „Keramik Magazin" (1979-1986), Liechtenstein, a fondat editura şi revista „Neue Keramik / New Ceramics" (1987), dar a fost şi director de redacţie ani de zile. În 1994 a fondat Centrul pentru inovaţii în dezvoltarea tehnicilor în ceramică, Berlin. Autor a nenumărate volume dedicate ceramicii: ***Silikatlexikon, Keramik Lexikon, Die Trilogie der Keramik*** etc., are o contribuţie de excepţie în perceperea Ceramicii ca ştiinţă şi artă. Este membru al International Academy of Ceramics (IAC), Geneva.

WEISS, Gustav (b.1922) is a scientist, philosopher, writer and ceramist. He was editor in chief of the magazine „Silikattechnik", Berlin. Co-founder and editor of the magazine „Keramik Magazin" (1979-1986), Liechtenstein, he founded the publishing house and the magazine „Neue Keramik / New Ceramics" (1987), and was also its editing manager for years. In 1994, he founded The Center for innovations in the development of ceramics techniques, Berlin. Author of a great number of volumes devoted to ceramics: *Silikatlexikon, Keramik Lexikon, Die Trilogie der Keramik* etc., he has an outstanding contribution to the perception of ceramics as science and art. He is a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva.

ZGONDOIU, MIHAI este artist vizual, asist. univ. drd. la Universitatea Națională de Arte din București, Facultatea de Arte Decorative și Design, iniţiator şi curator al galeriei Atelier 030202 – spațiu de artă contemporană din București, și cocurator al galeriei geamMAT a Muzeului de Artă din Timișoara. A publicat „interviuri de artist" în revista „Cultura", fiind coautor la câteva proiecte de experiment poetic contemporan. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România.

ZGONDOIU, Mihai is a visual artist, PhD university assistant at the National Arts University of Bucharest, te Decorative Arts and Design Faculty, initiator and curator of the Atelier 030202 gallery – a contemporary art space in Bucharest, and co-curator of the geamMAT gallery of the Art Museum in Timișoara. He has published "artist interviews" in the magazine "Cultura" and is the co-authot to several contemporary poetry experiments projects. He is a member of the Union of Visual Artists of Romania.